

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

DÉCEMBRE 1932

---

*A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140*

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, *Faubourg Saint-Honoré* (VIII<sup>e</sup>)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;  
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON.      PIERRE D'ESPEZEL.



Lisez

# BEAUX-ARTS

et vous serez au courant de  
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Revue mensuelle

paraissant le 25 de chaque mois

(28 pages 28×38 cm., abondamment illustrées)

## Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à

BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

Envoyez m'adresser pour une année (12 numéros) à la revue BEAUX-ARTS,

à partir du 1<sup>er</sup> 19

\* Ce joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

\* Biffer les indications inutiles.

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** (un an, 12 numéros) : FRANCE : 50 fr. — ÉTRANGER : Pays  
ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 60 fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 70 fr.  
— Le numéro : 5 fr. (Étranger : port en sus). — Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

106, boulevard Saint-Germain — Danton 48-59



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

## LA GRANDE REVUE DE L'HISTOIRE DE L'ART

### COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. le duc d'ALBE ; ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ; le comte Moïse de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ; S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ; D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ; ROBERT JAMESON ; L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ; E. ROTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ; le baron EDMOND de ROTHSCHILD, membre de l'Institut ; G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de Propagation des livres d'Art ; Ch. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

### COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ; PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ; ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ; POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ; LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

M. GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*. MM. JEAN BABELON et PIERRE d'ESPEZEL, *secrétaires*.

L'ANCIENNETÉ ET LA HAUTE TENUE LITTÉRAIRE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »  
LUI ASSURENT LE PREMIER RANG PARMI LES REVUES D'ART FRANÇAISES

Publiée avec le concours des plus éminents critiques, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité : architecture, peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs. Elle paraît en livraisons mensuelles, luxueusement imprimées, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales dues aux meilleurs artistes.

*Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gracieusement BEAUX-ARTS*

## Bulletin d'Abonnement

*Veuillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir du 1<sup>er</sup> 19*

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de la revue BEAUX-ARTS.)

\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :*

*Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :*

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

\* Biffer les indications inutiles.

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** (un an, 12 numéros) : FRANCE : 180 fr. — ÉTRANGER : Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr. — Le numéro : 15 fr. (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

106, boulevard Saint-Germain — Danton 48-59

Détacher ce bulletin et l'adresser à la  
GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

CHANGEMENT D'ADRESSE :  
A PARIS, 106, boulevard Saint-Germain, 140



---

# SOMMAIRE

---

Le Sacerdoce de la Vierge, par <i>M. Jacques DUPONT</i> , attaché au Musée du Louvre .....	265
Un dessin de Botticini au Musée du Louvre, par <i>M. Bernard BERENSON</i> . .....	275
Gœthe et Delacroix, par <i>M. Paul JAMOT</i> , membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.....	279
Picasso et l'Orient musulman, par <i>M. Eustache de LOREY</i> .....	299
La protection légale des richesses artistiques et naturelles, par <i>M. Henri PUGET</i> , maître des requêtes au Conseil d'État.....	315
Correspondance .....	317
Bibliographie.....	318

---

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,  
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

---

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

---

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
} Autres Pays.....	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),  
les planches sont tirées sur madagascar  
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
} Autres Pays.....	340 fr.

---

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR  
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

---



# LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (VIII<sup>e</sup>)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V<sup>e</sup>)

## L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

### NOUVEAUTÉ :

## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN  
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)  
dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

### DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

### EN COURS D'IMPRESSION

**Chardin,** par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

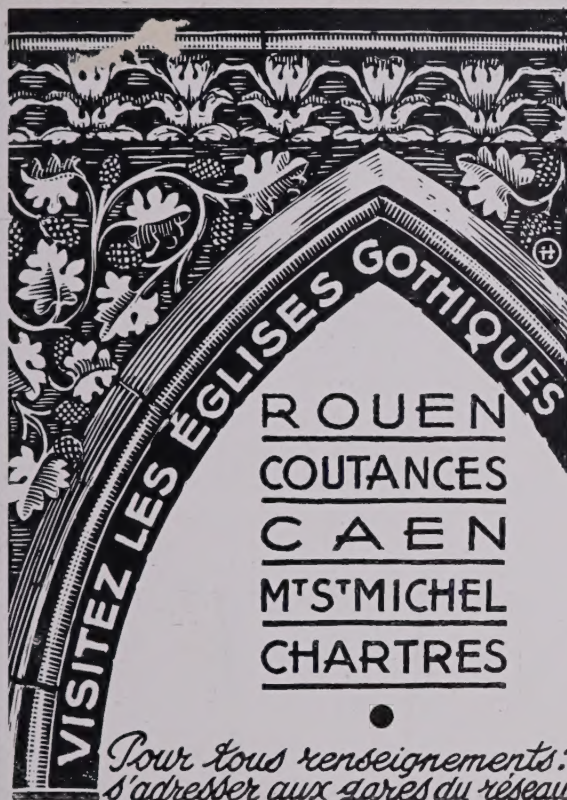
### EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.

DEGAS, BERTHE MORISOT



## CHEMINS DE FER DE L'ETAT



## CHEMIN DE FER DU NORD

### Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

#### PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord assure les relations entre la France et l'Angleterre par les voies maritimes les plus courtes.

*Services quotidiens dans les 2 sens*

#### SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,  
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,  
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

#### SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*  
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*  
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*  
Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

## CHEMINS DE FER P.L.M.

### Pour voir la Côte d'Azur sous ses différents aspects

Il faut parcourir, dans les autocars P.L.M., la magnifique **Route du Littoral**, qui passe par toutes les plages **entre Marseille et Nice**.

Prix **85 francs** pour le parcours simple dans l'un ou l'autre sens et **150 francs** pour l'aller et retour.

On délivre tous billets et coupons d'autocar dans les grandes gares du P.L.M. ou dans ses Bureaux de Ville.

### Les colis Express : un progrès

Le Chemin de fer est *seul* en mesure de vous offrir, grâce aux colis express :

Un service rapide comportant de nombreux départs quotidiens.

Un service rapide permettant des envois dans toute l'étendue de la France.

Un service rapide fonctionnant, sans interruption, les dimanches et fêtes comme les autres jours.

### Livraison des bagages à domicile

Les bagages expédiés d'une gare quelconque du P.L.M. à destination de Paris, Lyon, Marseille, Cannes, Nice, Monte-Carlo et Menton, peuvent être, sur demande faite *au moment de l'enregistrement*, livrés à domicile.

Les frais de livraison sont payés à domicile, en même temps que la taxe d'enregistrement.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

### ALGER

à 38 h. 1/2 de Paris

PAR

### PORT- VENDRES

La voie la plus rapide entre Paris et Alger est celle de Paris-Quai-d'Orsay-Toulouse-Port-Vendres.

La traversée est assurée en 22 heures par le rapide et confortable paquebot "El Kantara" de la Compagnie de Navigation-Mixte : ce paquebot moderne est pourvu des dispositifs de sécurité les plus perfectionnés.

Dans le sens France-Algérie, il correspond à un train-paquebot partant de Paris-Quai d'Orsay les dimanches et jeudis soirs à 17 h. 21 (toutes classes, couchettes de 1<sup>re</sup> classe et wagon-restaurant) ; l'arrivée à Alger a lieu le surlendemain matin à 8 h. (Durée totale du voyage 38 heures 1/2).

C'est non seulement la voie la plus courte, mais celle qui traverse les eaux les mieux abritées ; c'est la seule avec transbordement direct des passagers et de leurs bagages du train au paquebot, sur le quai même d'embarquement.



# LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII<sup>e</sup>

*En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V<sup>e</sup>*

## L'ART FRANÇAIS

*Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN*

VIENT DE PARAÎTRE

# MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste  
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4° raisin (25 × 32), chacun de 220 pages,  
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

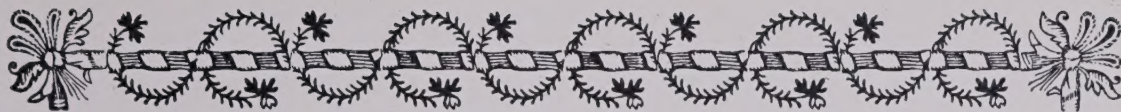
Prix 750 francs

---

LES COMMANDES SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V<sup>e</sup>





# LE SACERDOCE DE LA VIERGE

LE PUY D'AMIENS EN 1437

CERTAINES œuvres d'art s'imposent parce qu'elles sont belles, d'autres ont une valeur de témoignage en ce qu'elles montrent l'influence d'un maître sur son élève ou rappellent un événement historique, une coutume, une mode ; il est rare de trouver réunis l'attrait du chef-d'œuvre et la valeur du document comme dans le panneau énigmatique dont nous allons essayer d'analyser les caractères. Apparu pour la première fois à Anvers, en 1930<sup>1</sup>, au milieu de peintures flamandes, il attira l'attention de M. Hulin de Loo comme celle de M. Jamot, qui y virent une œuvre du Nord de la France. M. E. Michel en signala dans *Beaux-Arts* « l'éclairage et le modelé eyckiens, mélangés d'influences plus méridionales ».

Ce panneau était exposé sous le nom de « sujet mystique », sans indication de nom d'artiste, ni d'attribution — c'était avouer que ni l'énigme que propose le sujet ni les caractères de l'œuvre n'avaient été étudiés. On peut ainsi le décrire (fig. 2) : Dans une église gothique, devant un autel surmonté d'un retable, se tient une femme vêtue d'ornements sacerdotaux. Elle tend la main gauche à un enfant nimbé, vêtu d'une longue tunique à capuchon. Derrière l'enfant, deux anges portent une croix et une tiare. Sur la droite, un donateur à genoux tient un phylactère portant les mots : « Digne vesture au prestre souverain. » De petits angelots aux ailes ocellées occupent les espaces libres en bas et à gauche de la composition. On lit, sous l'écusson placé en haut et à gauche, une date : 1462.

Que penser d'abord du sujet mystique ?

Ce prêtre souverain est une femme sans nul doute ; les cheveux longs tombant sur les épaules, la finesse des traits comme celle des mains le prouve. Son costume si particulier est celui du grand prêtre juif tel que Moïse le fit faire sur l'ordre du Seigneur<sup>2</sup>. Il se compose de l'éphod, sorte de chasuble « faite d'or, d'hyacinthe, de pourpre, d'écarlate teinte deux fois et de fin lin retors ». Maintenu à la taille

1. Exposition d'Art flamand ancien, Anvers, 1930. *Cat.* n° 345. Sujet mystique. Peinture à l'huile sur panneau, H. 1 m 00, L. 0 m 60, cintré. Collection privée, Anvers.

2. *Exode*, XXVIII.





Phot. Bulloz.

FIG. 1. — VAN EYCK, LA VIERGE DANS L'ÉGLISE.  
(Musée d'Anvers.)

par une ceinture, l'éphod laisse dépasser en bas une tunique de lin. Sur les épaules sont fixées deux pierres d'onyx, une de chaque côté, portant les noms des douze tribus d'Israël ; au bas de l'éphod sont appendues de petites sonnettes.

Le rational, de forme carrée, orné de douze pierres qui rappellent les douze tribus, est suspendu sur la poitrine, fixé à l'éphod par des chaînes d'or. Une tiare complète le costume, elle est ici portée par un ange. Les mots « prestre souverain » répétés sur le rational ne laissent aucun doute : cette femme remplit les fonctions du prêtre.

Quel est donc ce personnage énigmatique ? Une sainte ? On serait tenté de songer au mariage mystique de sainte Catherine, mais quelle sainte, si grande fût-elle, est digne d'être saluée du nom de « prestre souverain » ? Faut-il y voir une figure de l'Église, qui aurait fait partie d'un diptyque, en face de la Synagogue, mais alors pourquoi l'avoir revêtue du costume du grand prêtre juif ?

Après bien des hésitations, nous pensons qu'il faut voir dans cette mysté-





Phot. L'Épi, Bruxelles.

FIG. 2. — LE SACERDOCE DE LA VIERGE. (Anvers, collection privée.)



rieuse figure une image symbolique de la Vierge considérée comme prêtre : *Virgo sacerdos*. Dès le moyen âge, cette dévotion s'est développée et répandue. Au XIII<sup>e</sup> siècle, Albert le Grand<sup>1</sup> écrit : « Quoique la Bienheureuse Vierge n'ait pas reçu le sacrement de l'Ordre, elle se trouva néanmoins comblée de toute la dignité et de toute la grâce que confère celui-ci ; en effet, c'est la grâce aux sept dons que l'on reçoit, mais elle, fut remplie de toute espèce de grâces. » Saint Antoine de Florence, autre dominicain, dit : « Prêtre spirituel, lorsqu'elle forme le corps du Christ, le touche, et lorsque, par l'entremise de son fils, elle absout des fautes et des peines. »<sup>2</sup>

Ces textes s'appliquent-ils à notre panneau ?

La Vierge, qui a donné naissance à Jésus et l'a offert à Dieu au calvaire, a rempli la première le rôle du prêtre, qui consacre l'hostie et offre le sacrifice. Or, que voyons-nous ? La Vierge tend la main à l'Enfant Jésus pour symboliser cette première messe mystique. En veut-on une preuve ? Les angelots qui, à gauche, se tiennent entre les piliers, apportent le livre, les burettes et le calice comme pour la célébration de la messe. Un autre détail encore fortifie notre conviction, c'est le sujet du retable qui surmonte l'autel. On y voit dans la partie centrale un homme âgé faisant un geste d'offrande qu'accueille le Seigneur dans une gloire. Deux autres personnages sous des arcatures, vêtus de robes flottantes, font de même. N'est-ce pas là l'image des sacrifices d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech, qui, dans l'ancienne loi, préfigurent le sacrifice de la Messe ? Nulle autre interprétation n'est possible, il s'agit bien ici du Sacerdoce de la Vierge.

On a cru voir un habit monacal dans le vêtement à capuchon que porte l'Enfant Jésus. Il n'est pas sans rapport avec celui de l'ordre de Saint-Dominique et comme nous savons que les auteurs déjà cités, saint Albert le Grand et saint Antoine de Florence, étaient dominicains, il n'est pas impossible que l'on ait rappelé la dévotion spéciale de l'ordre à la Vierge-Prêtre en donnant ce costume à l'Enfant Jésus. Mais ceci est loin d'être sûr, il s'agit peut-être simplement d'un costume civil, à une époque où les ordres adoptent l'habit du siècle en le modifiant à peine.

La pieuse tradition de la Vierge-Prêtre, reprise au XVII<sup>e</sup> siècle par le cardinal de Bérulle et M. Olier, resta chère aux Sulpiciens, mais depuis, l'Église se montra réservée sur ce sujet et Benoît XV a interdit que l'on représentât à l'avenir la Vierge en habits sacerdotaux.

Ce sujet mystique très abstrait a trouvé en notre panneau une traduction picturale fort heureuse. La grande figure verticale de la Vierge avec son éphod brodé d'or et de pierres précieuses, sa ceinture qui l'allonge encore, est admirablement encadrée dans cette architecture élancée. De chaudes couleurs comme le rouge

1. Albert le Grand, *Mariale sive questiones super missus est...* Edit. Borguet, Paris, 1898, t. 37, p. 85.

2. P. Sebastianus Ucello, *Biblia Mariana*. Taurini, 1924, p. 348.



de la robe du donateur font chanter cet ensemble très subtil de gris et d'or, et donnent à cette scène sa grandeur et son élégance.

La date de 1462, qui se lit sur le *Sacerdoce de la Vierge*, paraît bien déconcertante si l'on songe qu'avant 1460, Van der Weyden avait peint déjà pour Jean Chevrot, évêque de Tournai, le retable des sept sacrements du Musée d'Anvers, d'une conception tout autre, bien que le cadre de l'action soit aussi un intérieur d'église. Nous sommes au contraire frappé de la parenté de cette peinture avec les œuvres de Van Eyck pour la partie technique, la distribution de la lumière toute en nuances, le modelé ferme et délicat des physionomies et aussi cette qualité de matière, qui fait des œuvres eyckiennes comme des gemmes que le temps respecte.

Une comparaison même rapide du *Sacerdoce de la Vierge* avec la *Vierge dans l'Eglise* du Kaiser-Friedrich Museum (réplique au musée d'Anvers, fig. 1), que M. Hulin de Loo, après Weale, donne à Van Eyck, suffit à déceler pourtant ce qui sépare les deux œuvres, malgré un parti pris de composition identique.

La Vierge de Van Eyck apparaît plus massive ; les grands plis de sa robe qui se cassent à terre, ses cheveux largement étalés sur ses épaules et la couronne assez lourde concourent à cette impression. L'œuvre est aussi d'inspiration plus réaliste : Van Eyck a peint l'église telle qu'il la voyait du fond de la nef, avec la perspective du transept et du chœur, de façon à donner l'impression qu'il s'agit d'une église réelle.

Rien de tel dans le *Sacerdoce de la Vierge* ; l'architecture avec sa symétrie absolue est traitée comme une niche destinée à concentrer l'intérêt sur le personnage principal et à dégager son caractère d'élégance. Le *Sacerdoce de la Vierge* nous paraît une œuvre contemporaine des peintures de Jean Van Eyck, mais la simplicité de l'ordonnance, l'élégance des formes, les lignes simples et calmes de la composition, ces plis discrets sans aucune outrance, l'inscription française du phylactère, le retable enfin avec ses personnages sous des arcatures, tout concourt à imposer l'idée d'une origine française.

Tandis que l'importance donnée au personnage principal et surtout les petits anges rangés en demi-cercle, disent le miniaturiste, le dais en relief et doré, qui surmonte l'autel, coupant la composition, rappelle encore le fond d'or gaufré cher à l'art parisien de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Certains traits du *Sacerdoce de la Vierge* sont plus proches aussi de l'esthétique des peintres du duc de Berry que de l'esthétique eyckienne : le front haut et découvert, les cheveux tirés en arrière, les traits irréguliers un peu menus, l'expression tendre, calme et un peu triste de la physionomie, l'élégance de ce corps élancé rappellent, malgré une transposition évidente, les *Très riches Heures* de Chantilly.

Quelle conclusion tirer de ces remarques ? Comment expliquer ce compromis d'une technique eyckienne et d'un dessin si proche de l'école parisienne ? L'artiste tient-il sa technique des Van Eyck, auprès de qui il aurait travaillé en

Flandre ? Mais il semble bien loin de Petrus Christus, formé de la sorte, et son style si français ne s'accorde guère avec cette hypothèse.

Peut-être encore le peintre du *Sacerdoce de la Vierge* a-t-il reçu la même formation que les Van Eyck, dont on ne peut plus croire qu'ils inventèrent d'un coup la peinture flamande ?



Phot. Bulloz.

FIG. 3. — JEAN FOUQUET. L'ANNONCIATION.  
Livre d'heures d'Étienne Chevalier. (Musée Condé, Chantilly.)

apparaissent les mêmes dispositions du chœur et du remplage des fenêtres hautes, les mêmes chapelles absidales qu'à Amiens ; seuls les piliers jugés trop massifs ont été remplacés par des colonnettes géminées qui donnent à l'ensemble sa légèreté. Tous les détails durent être exécutés avec le même souci de précision : cet ancien carrelage de terre cuite, ce parement d'autel en brocart, la disposition du retable nous rendent sans doute l'aspect ancien du chœur, il n'est pas jusqu'à ce dais doré complétant la composition, qui ne prenne un caractère de chose vue.

Il est à croire que ce tableau votif fut destiné à la cathédrale. Rappelons-nous, en effet, que la confrérie du Puy Notre-Dame, dont l'origine remonte à 1388, réunissait pour la culture des belles-lettres trente membres du clergé, de la

Où Hubert et Jean Van Eyck travaillaient-ils avant d'entreprendre, en 1417, pour Guillaume IV de Bavière-Hainaut, le manuscrit des Heures de Turin-Milan ? N'étaient-ils pas venus, attirés par Pol de Limbourg, leur compatriote, s'instruire dans le plus original des foyers d'art de cette époque, auprès du duc de Berry ? L'action de ce milieu français sur un Flamand aurait produit un Van Eyck, tandis que l'auteur de notre panneau serait un Français soumis aux mêmes influences : hypothèse séduisante et vraisemblable, mais gratuite.

Une chose est certaine. L'architecture de l'église le prouve formellement : c'est à Amiens qu'a été peint le *Sacerdoce de la Vierge*.

C'est le chœur de la cathédrale que l'artiste a scrupuleusement reproduit sur le panneau, avec ce gâble caractéristique surmontant le triforium dont Amiens seul offre l'exemple (fig. 6 et 7). Sur le tableau



noblesse et du tiers-état. Élu chaque année le jour de la Purification, le maître de la confrérie donnait le refrain ou « palinod », sujet du concours de poésie en l'honneur de la Vierge, puis offrait à ses collègues un banquet. D'autres compéti-



FIG. 4. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE LOUISE DE SAVOIE REPRODUISANT LE TABLEAU DU PUY D'AMIENS DE 1461.



FIG. 5. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE LOUISE DE SAVOIE REPRODUISANT LE TABLEAU DU PUY D'AMIENS DE 1470.

tions poétiques avaient lieu à l'occasion des autres fêtes de la Vierge : Annonciation, Assomption, Nativité, Conception<sup>1</sup>.

Au cours du <sup>xv</sup>e siècle, la coutume s'établit que le maître offrît pour l'autel de la confrérie un tableau, où il était représenté en donateur aux pieds de la Vierge toujours accompagnée de l'Enfant Jésus, ce qui confirme l'interprétation du sujet mystique, s'il est vrai que le *Sacerdoce de la Vierge* soit un tableau du Puy d'Amiens.

La liste des maîtres du Puy successifs, avec leurs « palinods » et la date de leur entrée en charge, est gravée sur des tables de marbre noir dans la cathédrale

1. G. Durand, *Chants royaux et tableaux de la confrérie du Puy d'Amiens*, 1911, p. I à VII.

d'Amiens ; il nous est donc facile de vérifier si le refrain : « Digne vesture au prestre souverain » répond bien à la date 1462, lue sur le panneau.

Cette année-là, le refrain est tout autre, mais, en remontant la liste, on trouve, à une date qui s'accorde avec les caractères du tableau, le palinod qui l'a inspiré. En effet, c'est en 1437<sup>1</sup> que Jean du Bos, marchand mercier,



Arch. photographiques.

FIG. 6. — VUE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

maître de la confrérie, fit peindre le *Sacerdoce de la Vierge* ; le palinod parlant de « vesture », fait allusion, selon l'usage, à la profession du donateur. En cette même année 1437, Van Eyck peignait la délicate *Sainte Barbe* en grisaille, du Musée d'Anvers.

Peint à Amiens pour le maître de la confrérie du Puy, objet d'une commande semi-officielle par conséquent, il est impossible de songer à attribuer le *Sacerdoce de la Vierge* à tout autre qu'à un artiste amiénois. Amiens ne manquait pas de peintres, si l'on en croit les commandes faites par la ville aux environs de 1437. De plus, la corporation des peintres-sculpteurs, qui existait dès 1400 pour défendre les intérêts des artistes, aurait-elle permis que des commandes importantes fussent faites à des peintres étrangers, elle qui ne leur accorde qu'un mois de séjour à Amiens, et, ce délai passé, leur im-

pose une taxe mensuelle à verser au « mestier et à la confrérie de Monsieur Saint-Luc ».

Enfin les critiques ont redit maintes fois que les commandes d'œuvres d'art étaient le plus souvent exécutées sur place, sauf parfois celles que faisaient les princes et sauf le cas où l'artiste requis ne se trouvait pas à proximité. Il nous paraît que le *Sacerdoce de la Vierge* a été peint par un artiste picard, mais il n'est pas possible de désigner par son nom l'auteur de ce panneau sans s'abandonner à la fantaisie. Il n'est peut-être pas inutile pourtant de citer deux des artistes qui

1. Les modifications de dates au cours des restaurations sont fréquentes, et l'on a souvent tendance à postdater les œuvres cyclopiennes ; longtemps les *Heures de Turin* passèrent pour postérieures au retable de l'*Agneau mystique*.



travaillent à Amiens à cette époque. L'un est Jean Marmion, dont on sait seulement qu'il fut le père et sans doute le premier maître de Simon Marmion, célèbre plus tard à Valenciennes. L'autre, un certain Andrieu d'Ypres, travaillant à Amiens en 1425, est bien un artiste picard, puisque trois ans plus tard, il est reçu à titre honorifique à la maîtrise de Tournai, sous le nom d'Andrieu d'Amiens; il est encore à Amiens en 1442. Il y avait donc en Picardie, des peintres habiles et estimés même au dehors. Nous connaissons désormais un de leurs ouvrages.

La plupart des tableaux du Puy d'Amiens du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle sont perdus; seul a subsisté celui de 1499, conservé au Musée d'Amiens. Heureusement le souvenir des peintures aujourd'hui disparues nous a été conservé par les grandes miniatures exécutées en 1517 et 1518 pour Louise de Savoie<sup>1</sup>. Visitant la cathédrale d'Amiens avec François I<sup>er</sup>, la reine-mère admira les tableaux qui ornaient la nef et manifesta le désir d'en avoir le « pourtraict ». Ce souhait fut exaucé par l'échevinage, qui fit copier les peintures par Jacques Platel d'Amiens, mais comme nul n'était capable d'enluminer ces grisailles, on fit appel à un artiste de Paris, Jean Pinchore, qui autrefois, avait travaillé à Rouen pour le cardinal d'Amboise.



FIG. 7. — DÉTAIL DU TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Les miniatures sont d'une fidélité sujette à caution; du moins, nous montrent-elles que le souvenir du *Sacerdoce de la Vierge* survécut assez longtemps. La miniature 46 du manuscrit reproduit le tableau (fig. 4) exécuté en 1461 pour Guy de Tallemas, procureur au baillage d'Amiens, pour illustrer le palinod : « Lampe rendant en ténèbres lumière ». Elle montre le donateur à genoux devant une niche, où la Vierge, debout, tient d'une main une lampe et de l'autre son fils. Une autre miniature (n° 8) est dans le même esprit, elle montre Jean le Barbier, pâtissier, maître en charge en 1470, agenouillé devant la Vierge accompagnée de deux anges (fig. 5). On relève ici la trace indéniable du *Sacerdoce de la Vierge* et nous pouvons, malgré la médiocrité des copies, imaginer ce que furent les originaux.

1: G. Durand, *Chants royaux et tableaux de la confrérie du Puy d'Amiens*, 1911, p. I à VII.

Nous avons signalé déjà l'importance des destructions d'œuvres d'art en Picardie. Bien plus que les guerres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle ou les iconoclastes du xvi<sup>e</sup>, les hommes de goût des siècles classiques, tels les chanoines d'Amiens, sont responsables de ces ravages. On les voit, en 1670, reléguer les volets qui accompagnaient les tableaux du Puy contre les murs des chapelles, dans la cathédrale, à l'instigation du chanoine François Moreau, maître de la fabrique. Plus tard, une querelle de chapitre, qui fait penser au *Lutrin*, fut cause du déplacement et de la ruine de la plupart des panneaux.

J'emprunte le passage qu'on va lire au manuscrit de Pagès<sup>1</sup> : « Le Père de La Ferté, jésuite, incommodé de la goutte, qui devait prêcher durant le carême de cette présente année 1723 dans l'église cathédrale, examinant l'escalier de planches, par lequel on monte à la chaire s'aperçut.... que l'on ne pouvait monter facilement dans cette chaire, parce que la corniche du bas d'un desdits tableaux excédant un peu l'un des boudins du pilier contre lequel est posée cette chaire, on prétendoit que la montée de cet escalier en étoit incommodée. » Devant la remarque du Père, les trois tableaux qui se trouvaient fixés au pilier de la chaire furent enlevés ; puis, malgré les protestations de la confrérie, qui en appela à l'évêque, toutes les œuvres d'art fixées aux piliers, tant tableaux que bas-reliefs ou statues, furent arrachées. Pagès raconte même que l'on brisait les statues pour n'avoir pas à les desceller. Les œuvres ainsi expulsées furent presque toutes détruites : quelques panneaux du xvi<sup>e</sup> furent jugés dignes de figurer dans le cloître de la cathédrale, dit « galerie des Machabées » ; ce sont ceux qui nous sont parvenus.

Les peintures picardes conservées sont en assez petit nombre pour qu'un document unique soit déjà précieux, mais nous avons ici la certitude, grâce au manuscrit de Louise de Savoie, que le *Sacerdoce de la Vierge* ne fut pas une œuvre isolée, qu'il fit partie d'un ensemble assez cohérent de peintures du même genre. Si nous insistons, c'est précisément qu'à l'époque qui nous occupe un peintre de premier plan, Simon Marmion, se formait à Amiens. Le caractère eyckien de son œuvre ne pouvait s'expliquer, semblait-il, que par un séjour précoce en Flandre, séjour dont on n'a pas trouvé trace. Mais nous connaissons maintenant un des exemples qu'il eut sous les yeux à Amiens, chez son père ou chez quelque autre maître. Nous avons donc le droit de penser que le caractère eyckien du retable de Saint-Bertin, est un nouvel argument en faveur de son attribution à Marmion.

Œuvre provinciale et traditionnelle, de technique eyckienne et d'inspiration parisienne à la fois, le *Sacerdoce de la Vierge* nous apparaît, pour conclure, comme un trait d'union entre Van Eyck et Fouquet ; l'*Annonciation* du *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier paraît à cet égard plus instructive que de longs discours.

Jacques DUPONT.

---

1. J. Pagès, *Description de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, L. Douchet, 1862.





## UN DESSIN DE BOTTICINI AU MUSÉE DU LOUVRE



Phot. du Musée.

FIG. 1. — BOTTICINI. Esquisse à la plume.  
(Musée de Stockholm.)

Depuis la publication de la première édition de mes *Drawings of Florentine painters*, plusieurs autres dessins ont été attribués à Francesco Botticini. Trois d'entre eux ont déjà été publiés ; un quatrième est présenté ici, pour la première fois, je crois, comme de ce maître. Deux dessins de Stockholm ont été identifiés par le professeur Sirén, et ont pris place dans son admirable catalogue des dessins conservés dans les collections de cette capitale.

Notre 591 B nous présente quatre personnages tracés à la plume ; deux d'entre eux figurent le Christ bénissant sa Mère, les deux autres des anges, le tout se rattache au *Couronnement* Palmieri qui se trouve à Londres, à la National Gallery. Aucune de ces figures ne correspond toutefois, point par point, à l'une quelconque de celles qui apparaissent dans cet ouvrage, de sorte que nous avons là, sous forme visible, la pensée de premier jet de l'artiste, plutôt que son aboutissement définitif. Les deux anges sont « verrocchiesques ». La touche n'est guère plus que jolie, et singulièrement peu picturale. On y reconnaîtrait volontiers la main

de quelque graveur en pierres fines ou de quelque orfèvre, plutôt que celle d'un peintre. Notre 591 C est une autre esquisse à la plume, où se manifeste davantage la manière « égratignée » de Cosimo Rosselli, bien qu'elle soit inspirée de Castagno et de Botticelli. Elle a servi aussi pour le *Couronnement* (fig. 1).

La troisième, notre n° 587 A, est une esquisse à la plume, au bistre et au blanc, pour le *Saint Jérôme*, dans le retable de la National Gallery consacré à ce saint (n° 227). Le dessin, notablement supérieur à la peinture, est encore plus « filip-



pinisque ». Il a été publié et reproduit pour la première fois par B. Degenhart, dans *Old Masters drawings* (1930, pp. 49-51 et pl. 31).

Botticini dut, en effet, subir, vers 1480, l'influence de Filippino. C'est alors qu'il peignit ses séduisantes *Madones*, ses *Nativités*, ses panneaux et devants de



FIG. 2. — BOTTICINI. MADONE.  
(Collection Heugel, Paris.)



FIG. 3. — BOTTICINI. MADONE.  
(Venise, Cà d'Oro.)

Phot. Anderson.

entre autres l'amusante et charmante *Épiphanie* de la collection Ryer (Van Marle, *Italian Schools*, XIII, p. 399).

Une tête d'une jeune femme, conservée au Louvre (notre n° 591 A) fut exécutée dans une de ces compositions, fort probablement une *Nativité* ou une *Annonciation*, peut-être aussi pour une *Madone*. Elle est tracée au bistre et au blanc sur un papier rose préparé ; les yeux sont à demi fermés, le regard est dirigé un peu vers notre gauche. Les épaules et le buste ne sont qu'indiqués (fig. 4).



Phot. Giraudeau.

FIG. 4. — BOTTICINI. MADONE. Dessin. (*Musée du Louvre.*)



Elle était jadis attribuée à Botticelli, et comme cette attribution ne saurait être acceptée, je la donnai à l'« Amico di Sandro ». L'existence de ce personnage hypothétique était attestée par un certain nombre de peintures qui, il y a quarante ans, passaient sous les noms de tous les artistes en rapport proche ou lointain avec Sandro. Aujourd'hui que nous sommes arrivés à la conclusion que la plus grande partie doit être considérée comme l'œuvre de Filippino à ses débuts, et le reste comme de Botticelli lui-même, il est aisé de voir que notre tête n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Une heure de minutieuse attention consacrée à en trouver l'auteur ne suggère qu'une décision possible : elle est de Botticini dans sa période filippinesque.

Nous invitons les critiques d'art à considérer la *Sainte Catherine* de la National Gallery, dans le retable de saint Jérôme déjà cité, pour la comparer à l'esquisse de Budapest, aux Vierges des *Nativités* de la galerie Pitti et de Göttingen et à la Madone Cleveland, toutes reproduites par Van Marle (*Italian Schools*, XIII, pp. 404, 405, 410), de même qu'aux trois autres *Nativités* que nous reproduisons : celles du Louvre (n° 1683), de la collection Heugel, à Paris, et de la Cà d'Oro, à Venise.

Dans toutes ces peintures, la Vierge a les mêmes proportions, les mêmes traits, la même expression que dans notre esquisse. Le dessin des bouches, des nez, des narines, des yeux et des sourcils est identique. Ce qu'il y a de plus caractéristique, c'est l'effet mousseux du voile ou du mouchoir qui recouvre la tête de la Vierge et qui retombe sur le cou et sur les épaules. Avec de la bonne volonté et de l'application, vous trouverez le pareil dans toutes ou presque toutes les Madones de Francesco Botticini à sa dernière période. Si l'on joint cette observation aux autres points de comparaison que l'on peut relever, notre attribution de cette tête à Botticini paraîtra justifiée.

Bernard BERENSON.



FIG. 5. — BOTTICINI. MADONE. (Musée du Louvre.)



## GOETHE ET DELACROIX

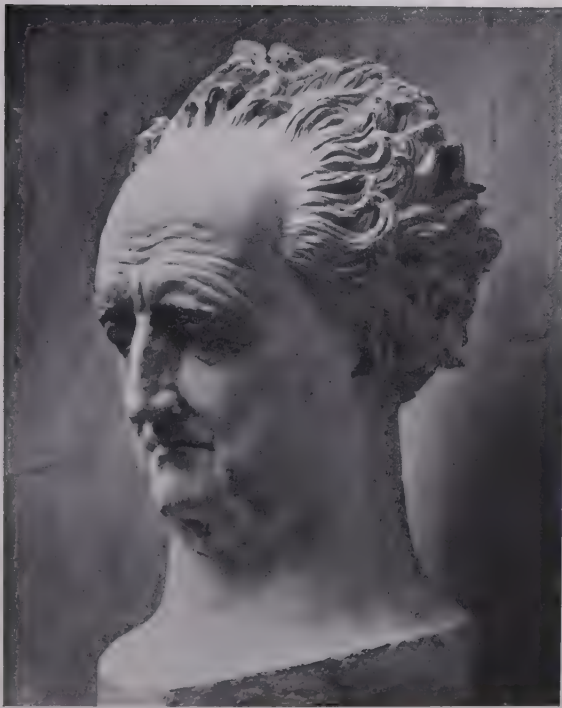


FIG. 1. — DAVID D'ANGERS. GOETHE. Buste en plâtre.  
(Musée d'Angers.)

En cette année 1932, l'Allemagne célèbre le premier centenaire de la mort de son plus grand poète, peut-être de son plus grand homme. Le monde entier s'associe à cet hommage. La France y prend part de tout cœur. Elle n'oublie pas que son Alsace favorisa les premiers élans de l'esprit et de la sensibilité du jeune Wolfgang et que celui-ci conquît le bonnet de docteur à l'Université de Strasbourg. Elle se souvient des paroles prophétiques prononcées par le conseiller du duc de Weimar, tandis qu'il assistait le 20 septembre 1792 à la canonnade de Valmy et qu'il y pressentait la naissance d'un monde nouveau. Elle sait que Goethe, déjà renommé au-dessus de tous ses rivaux et couvert d'honneurs, ne partagea pas les passions de ses compatriotes dans leur lutte contre Napoléon et qu'au contraire il sentit l'attraction puissante de ce héros. A Erfurt, en

1808, le vainqueur d'Iéna et d'Eylau tint une cour où les plus grands rois du monde furent heureux, ou le feignirent, de jouer le rôle de brillants satellites. Dans les fastes de ces journées fameuses, la rencontre de Napoléon et de Goethe n'est pas moins mémorable que les entrevues diplomatiques et politiques du grand Empereur avec le tsar Alexandre, l'empereur François II ou le roi Guillaume : Napoléon voulut voir Goethe. Goethe fut touché de ce désir et reçut avec fierté la croix de la Légion d'honneur.

De tels faits, cependant, ne sont pas, à nos yeux, ses titres les plus authentiques



à l'hommage de la France. Ce que nous voulons honorer en Goëthe, c'est un des plus grands poètes que le monde ait connus et qui a été en même temps, comme le disait Napoléon, « un homme », un de ces génies complets comme on n'en vit guère qu'à l'époque privilégiée de la Renaissance : un nouveau Léonard de Vinci. Nulle nation n'est plus qualifiée que la France pour un tel acte de gratitude.

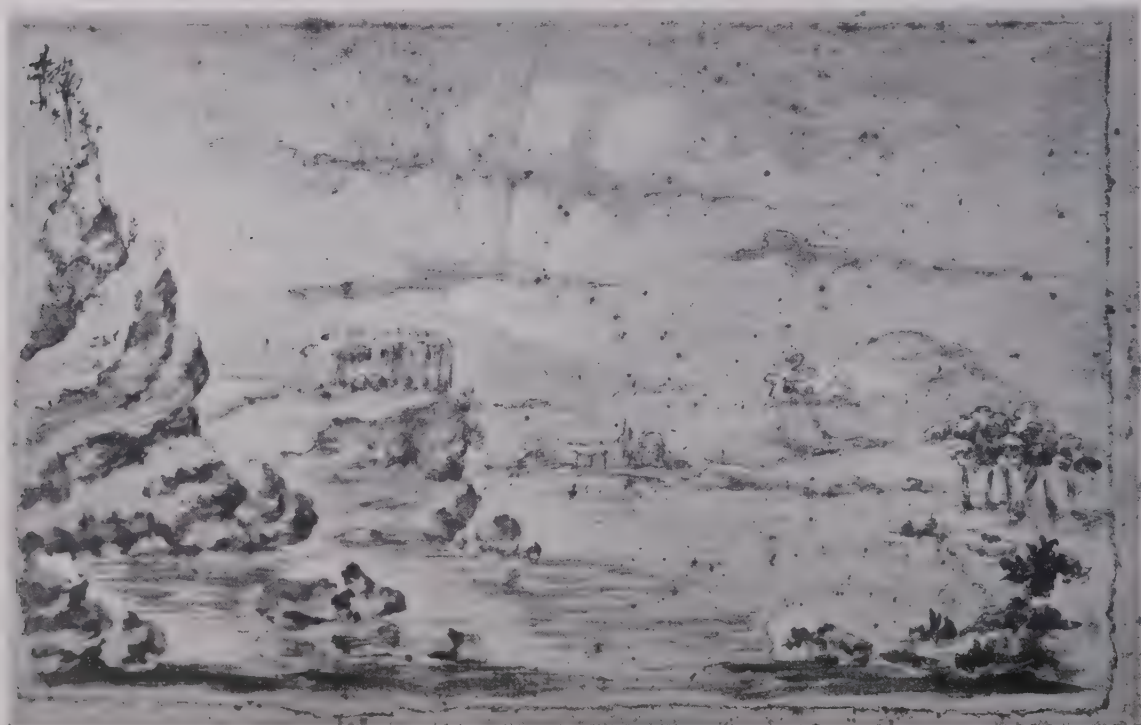


FIG. 2. — GOETHE. PAYSAGE D'ITALIE. Dessin offert à Ary Scheffer. (Collection de M<sup>me</sup> Renan.)

Héritière de la tradition gréco-latine, la France, avec son génie classique et sa tendance à l'universel, s'est toujours donné pour mission de parler par la voix de ses artistes, de ses poètes, de ses philosophes, de ses savants, non pas à un groupe d'hommes plus ou moins restreint, mais à l'humanité tout entière.

Goëthe n'est pas seulement l'auteur de *lieder*, de ballades et de courts poèmes qui sont des chefs-d'œuvre de grâce, de fantaisie, d'émotion, de pathétique, fragiles et parfaits comme des gouttes de rosée, sources inépuisables de rêverie pour les hommes aussi longtemps qu'ils naîtront sensibles à l'incantation d'une parole cadencée. Il a écrit aussi le long poème narratif d'*Hermann et Dorotheë*. Enfin sa gloire est pour jamais attachée à une œuvre poétique grandiose qui n'avait pas de précédent et qui n'a pas eu de descendance, *Faust*, dont les deux parties, publiées à plus de trente ans d'intervalle, relient le souvenir des épopées du moyen âge aux visions les plus hardies de la recherche moderne, participent à la fois du drame

et du poème lyrique et sont un microcosme des pensées, des méditations, des songes, des inquiétudes, des aspirations, des contradictions de l'humanité, vus à travers la puissante et multiforme personnalité du poète. Mais ce poète philosophe



FIG. 3. — E. DELACROIX. LA NUIT DE WALPURGIS. (Collection de M<sup>me</sup> Lauth-Sand.)

et lyrique est aussi un dramaturge, ambitieux de rivaliser tantôt avec Sophocle ou Euripide, tantôt avec Shakespeare, tantôt même avec le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle. D'autre part, ce poète connaît toutes les ressources et toutes les nuances de la prose et cet homme de théâtre est un romancier qui, pour son coup d'essai, à vingt-quatre ans, lance de par le monde les *Souffrances du jeune Werther*, c'est-à-dire le livre qui, quinze ans après la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, eut le plus grand retentissement sur la sensibilité d'innombrables lecteurs. En *Goetz de Berlichingen*, le premier drame de Goethe, et en *Werther*, son premier roman, sont déjà contenues toutes les possibilités du romantisme. Puis, ce sont les *Années*



d'apprentissage de *Wilhelm Meister*, plus tard les *Années de voyage* du même, enfin les *Affinités électives*, livre que l'on peut compter parmi les premiers modèles du roman psychologique, tel que le comprendra le XIX<sup>e</sup> siècle. Goëthe a une culture et une curiosité universelles. Il s'adonne à la musique et pratique le dessin. En même temps, poursuivant de longues recherches en botanique et en zoologie, il publie de nombreux mémoires relatifs aux sciences physiques. Que l'on ne croie pas à de simples divertissements d'amateur. Les savants qui ont qualité pour le dire reconnaissent que sur plusieurs points Goëthe a eu des idées qui préparaient les voies aux découvertes du genevois Pyrame de Candolle et du Français Geoffroy-Saint-Hilaire.

Allemand par sa naissance ainsi que par la langue qu'il a enrichie, assouplie, clarifiée, on peut dire qu'en tant que grand poète Goëthe a porté au plus haut degré les qualités de sa nation, et qu'il a donné l'expression la plus parfaite à ce qu'il y a de plus beau et de plus profond dans l'âme allemande. Mais, si sa gloire revient à l'Allemagne, son œuvre appartient à l'humanité.

L'homme qui a prononcé un jour cette parole, dure en apparence, mais qui recèle une vérité salutaire : « Mieux vaut une injustice qu'un désordre », celui qui est mort en murmurant : « Mehr Licht ! Plus de lumière ! » est aussi celui qui a dit : « J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade. » Et c'est le même homme qui a trouvé pour ses *Mémoires* ce titre admirable : *Dichtung und Wahrheit*, *Poésie et Vérité*, formule qui en deux mots est la plus vraie et la plus sage définition de l'art. Il a beau être le père de cette conception romantique de la vie et de la littérature dont Rousseau fut le premier initiateur : le surnom d'« Olympien » qu'on lui a donné et qui ne lui déplaisait certainement pas, suffit à montrer combien sa nature l'éloignait de cette incertitude, de ces folies, de ces extravagances tourmentées, de ce tumulte oscillant entre la générosité et l'absurdité qui forment la trame du romantisme. Aucun Allemand n'a été un disciple aussi fervent de la Grèce, de la Grèce éprise de raison et de beauté claire, que l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*.

La Grèce était pour lui ce royaume d'Age d'Or où les artistes et les poètes, qu'ils le placent dans le passé ou dans le futur, vivent la part la plus féconde peut-être de leur vie, leur vie imaginaire. Là, sous les influences alternantes de Dionysos et d'Apollon, la Pensée, la Beauté et la Gloire illuminent les pentes et les cimes d'un Parnasse inaccessible au commun des hommes.

Mais, à côté de cette patrie idéale, Goëthe eut une patrie réelle et cette patrie n'était pas celle où ses ancêtres avaient vécu, où il était né lui-même et où il avait reçu, à titre de légitime héritage, les plus précieux trésors d'une séculaire tradition nationale. Ce grand homme, la gloire la plus haute de l'Allemagne, n'a pas aimé l'Allemagne de cet amour qui est au-dessus du raisonnement et qui vient du plus profond de l'être, de cet amour qu'un enfant a pour sa mère. En tout cas, ce n'est pas en pensant à elle qu'il aurait pu répéter la parole du sage antique : « *ubi bene*,

*ibi patria*, là où on est bien, là est la patrie. » Cette parole, il l'appliquait à un autre pays, à l'Italie.

Lorsqu'en 1786, il posa pour la première fois le pied sur ce sol béni, il éprouva les sentiments d'un exilé qui retrouve son foyer. Ces sentiments si singuliers, si exceptionnels, il a mis à les exprimer maintes fois un emportement qui contraste avec le calme souverain qu'on est habitué à lui voir observer toujours et partout. Et leur persistance jusqu'au dernier jour ne contraste pas moins avec l'inconstance de ce curieux de toutes les choses et de tous les êtres, de ce grand voluptueux que tout sollicite et que rien ne fixe. Un ton âpre et passionné caractérise ce qu'il a écrit sur son bonheur de vivre en Italie et sur son chagrin de la quitter. En racontant son départ pour ce voyage si désiré, il a même prononcé cette parole presque incompréhensible en son excès : « Si je n'avais pas pris cette décision, c'en était fait de moi. » Il était malade alors, en effet, d'une sorte de langueur mystérieuse. A peine arrivé, il fut guéri comme par miracle.



FIG. 4. — ARY SCHEFFER. GÖTTE. (Frankfort, musée Göthe.)

Peu de temps auparavant, il avait écrit cette ballade de *Mignon* qu'une musique d'opéra a vulgarisée, mais qui, à la place qui est la sienne dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* et avec l'application qu'il est permis d'en faire aux sentiments du poète lui-même, prend un accent si émouvant. On se figure ce que de tels sentiments, exprimés avec tant de franchise à tout propos (la sincérité et le besoin du vrai comptent parmi les traits les plus constants du caractère de Goethe), suscitèrent de colères et de rancunes en Allemagne. De fait, ce grand homme, de son vivant, y inspira surtout du respect et de la crainte.

Même Henri Heine, le charmant poète qui ne respectait et ne craignait pas



grand'chose, fut tout interdit quand, ayant sollicité une audience de Goethe, alors âgé de soixante-quatorze ans, il se trouva en présence de l'Olympien. Il admire ce « visage lumineux, ouvert, vivant, grave et noble », sur lequel « on aurait pu étudier l'art grec comme sur une statue antique ». Il admire le sourire de ces « lèvres qui, dit-il, baisèrent la divine Léda, Europe, Sémélé, Danaé, et tant de princesses grecques et de simples nymphes ». J'allais, continue-t-il, lui parler en grec, mais je vis avec stupeur qu'il comprenait l'allemand. Alors « je lui ai dit dans ma langue maternelle que... les pruniers sur la route de Iéna à Weimar sentent bien bon... C'est tout ce qui a pu sortir de ma bouche ».

Après bien des années, arrivé à l'extrême vieillesse, mais toujours majestueux et beau, Goethe disait : « Lorsque je me remémore mon séjour à Rome, j'affirme que mon bonheur y a été perdu à jamais. » Mais rien n'égale le ton solennel de ses adieux à la Ville éternelle en avril 1788 :

« A mon départ, je sentis une douleur très grande. La pensée de quitter sans espoir de retour cette capitale du monde dont je fus quelque temps citoyen, me plongea dans une indicible tristesse. Je ne cessais pas de me redire l'élégie d'Ovide qu'il composa tandis que le souvenir d'une infortune pareille à la mienne le poursuivait jusqu'aux confins de la terre habitée ».

Ce grand Germain projette un rayon de lumière méditerranéenne jusque dans la plus germanique de ses œuvres, dans le poème où il a enfermé la nébuleuse métaphysique issue des forêts d'Allemagne. Et le second *Faust*, cette partie du poème qui, depuis le jour où elle parut, tint une place du premier rang parmi les chefs-d'œuvre obscurs, est, plus encore que le premier *Faust*, imprégné d'images helléniques. Quoi de plus mystérieusement et pourtant de plus lumineusement beau que l'épisode d'Euphorion, signe de l'alliance désirée entre la Grèce, mère de toute beauté, et l'inquiète Germanie ? Euphorion est le noble enfant né des baisers de Faust et d'Hélène. Jeune conquérant plein d'ardeur, il se lance à la poursuite des nymphes. Celle qu'il saisit le repousse, tandis qu'il la presse contre sa poitrine, puis s'élève comme une flamme en criant : « Suis-moi dans l'air léger ! » Euphorion, guerrier étincelant, croit maintenant qu'il a des ailes. Comme Icare, il s'élance dans les airs. Ses vêtements le soutiennent un instant, sa tête rayonne, un sillon lumineux le suit. Puis il tombe aux pieds de son père et de sa mère. A peine touche-t-il la terre que la partie corporelle de son être s'évanouit ; l'auréole monte comme une comète vers le ciel ; la tunique, le manteau et la lyre restent gisants sur le sol. Bientôt Hélène va suivre son fils. Elle embrasse Faust. Son corps disparaît. La tunique et le voile, qui gardent l'empreinte de sa forme divine, demeurent dans les bras de son amant.

« Ce symbole », dit Anatole France dans l'éloquente préface qu'il fit pour la meilleure de nos traductions françaises de *Faust*, celle qui eut pour auteur un musicien philosophe et poète, expert en littérature comme en peinture, Camille Benoit, « ce symbole a la transparence des fables antiques. Il enseigne que la beauté grecque

doit servir de vêtement à l'âme moderne. » L'enseignement est peut-être moins précis et en tout cas moins limité que ne le croit l'auteur de la *Rôtisserie de la Reine Pédauque*. La transparence qui nous y enchante est celle qui appartient aux profondeurs. Des ondes diverses ne s'y laissent pas également traverser par nos regards. Qu'importe ? Créer un symbole aussi beau que les mythes immortels de la Grèce, c'est un privilège qui fut donné à bien peu de poètes, même parmi les plus grands. Que dire si dans ce pur cristal, le poète a su faire jouer les rayons brisés et les reflets irisés d'une pensée que les Grecs n'ont pas connue ?

Pour rendre notre hommage en quelque sorte plus vivant, nous avons voulu donner au grand Gœthe un compagnon de gloire français. Pourquoi n'avons-nous pas choisi un poète, celui que semblaient désigner la longueur de sa vie, la prodigieuse abondance de son œuvre et l'immense popularité de son nom : Victor Hugo ? Ce ne sont là que des apparences. Les affinités profondes manquent. Il serait ridicule et déplacé de prétendre faire ici en quelques mots la critique de l'œuvre et de la personne du grand poète qui a écrit les

*Feuilles d'automne*, la *Légende des siècles*, les *Châtiments*, les *Misérables* et la *Fin de Satan*. Mais il est permis de souligner ce mot de popularité qui va si bien à Hugo et que personne ne s'aviserait d'appliquer à Gœthe ni à Delacroix. C'est chez un peintre que nous avons cru trouver l'élu, le prédestiné, le « Favori de l'Éternel », comme il disait lui-même, vraiment digne d'accueillir Gœthe sur le seuil français d'un Parnasse ouvert, de quelque point de l'horizon qu'elles viennent, à toutes les grandeurs en esprit.

Delacroix a d'autres titres à cet honneur que d'avoir composé une magnifique suite de lithographies pour illustrer le *Faust* de Gœthe. Dès 1824, il pense à *Faust*. Son ami Pierret est enthousiaste de Gœthe. Le 20 février, Dela-



FIG. 5. — J. STIELNER. GÛTHER. (Francfort, musée Gœthe.)



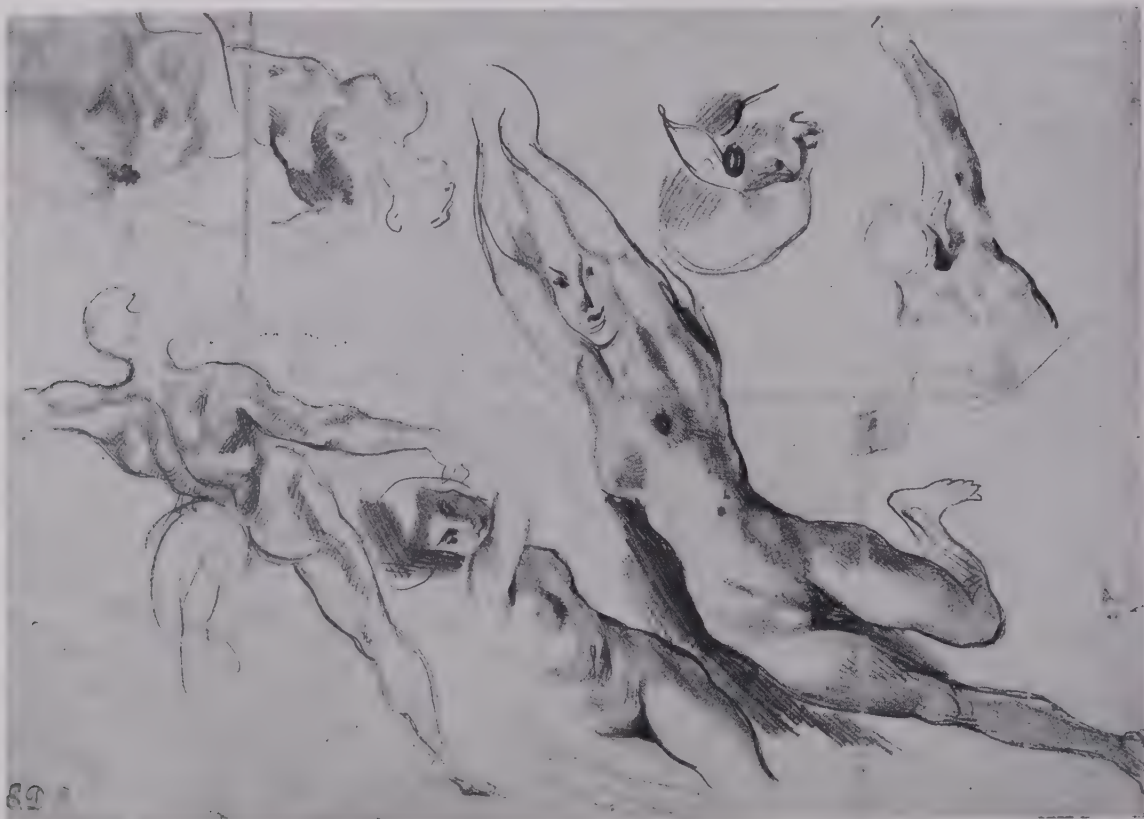


FIG. 6. — L. DELACROIX. DESSIN POUR LA NUIT DE WALPURGIS. (A. M. Georges Aubry.)

croix note dans son *Journal* ce que lui inspire la vue des gravures exécutées par le peintre allemand Cornelius pour ce célèbre poème. Presque en même temps il s'occupe d'un autre drame de Goethe, *Goetz de Berlichingen*. Quant au *Faust*, bien entendu, c'est du premier qu'il s'agit, le second ne devant paraître qu'en 1831.

A Londres, Delacroix reçut une impression décisive pendant ce voyage de 1825 qui laissa en lui des souvenirs presque aussi inoubliables que le seront ceux qu'il recueillera, sept ans plus tard, au Maroc. Shakespeare et Goethe s'emparent de sa pensée. Il voit *Faust* arrangé pour la scène, non sans de grandes libertés prises avec le texte du poète. Le jeu des acteurs et le pittoresque des décors soulignent à ses yeux le tragique de Goethe et l'ironie féroce qu'il prête à son Méphisto. Son imagination s'enflamme. En plus des dix-sept lithographies fameuses publiées en 1828 avec la traduction de Stapfer<sup>1</sup>, maint dessin ou aquarelle montre que jusqu'à la fin *Faust* a hanté Delacroix.

1. Voyez l'étude très documentée publiée sur ce sujet par l'auteur de l'ouvrage le plus complet consacré à la personne et à l'œuvre de Delacroix, Raymond Escholier (*Gaz. des B.-A.*, 1929, p. 174).



FIG. 7. — E. DELACROIX. LA COURSE A L'ABÎME. Dessin. (Musée du Louvre.)

Dans les dernières années de sa longue carrière, loin de se renfermer, comme tant de vieillards, en lui-même, Goëthe témoigne un intérêt sans cesse accru pour les productions étrangères. Tandis que l'Allemagne garde une attitude presque défiante, le monde entier a les yeux sur lui et le regard du poète ne veut rien ignorer au loin de ce qui compte. Dans le commerce d'admirateurs tels que Manzoni, Walter Scott, Byron, Carlyle, Stapfer, Ampère, Cousin, l'illustre vieillard s'élève à l'idée d'une littérature universelle qui créerait entre les nations les liens les plus beaux et les plus forts. De son olympique Weimar, Goëthe a vu, il a connu le jeune Delacroix comme il a vu, il a connu le jeune Hugo.

Il faut avouer, dit-il à Eckermann, que ce M. Delacroix est un grand talent qui, dans *Faust*, a trouvé son véritable aliment. Les Français lui reprochent un excès de rudesse sauvage, mais ici elle se trouve parfaitement à sa place... S'il me faut convenir que M. Delacroix a surpassé les tableaux que je m'étais faits des scènes écrites par moi-même, à plus forte raison les lecteurs trouveront-ils ces compositions pleines de vie et allant bien au delà des images qu'ils s'étaient créées... *Faust* est une œuvre qui va du ciel à la terre, du possible à l'impossible, de la grossièreté à la délicatesse ; toutes les antithèses que le jeu d'une audacieuse imagination peut créer y sont réunies ; aussi M. Delacroix s'est senti là comme chez lui et dans sa famille.



Ne croirait-on pas que Goethe connaissait déjà le texte si émouvant du *Journal* où Delacroix, âgé de vingt-six ans, parlant de son premier vrai chef-d'œuvre qu'il est en train d'achever, les *Massacres de Scio*, se révèle à lui-même et se révèle à nous dans toute l'âpre grandeur et l'ardente passion de son aristocratique nature ?

O sourire d'un mourant ! Coup d'œil maternel ! Étreintes du désespoir ! Domaine précieux de la peinture ! Silencieuse puissance qui ne parle d'abord qu'aux yeux et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme... Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid... Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi.

Comme chez Goethe, c'est le libre et magnifique déploiement de la sensibilité, mais sous le contrôle de la raison. Delacroix a en plus l'enthousiasme, un enthousiasme qui ressemble tantôt à un torrent, tantôt à une flamme, et que n'a guère connu la nature moins chaleureuse de Goethe.

Delacroix, c'est tout le romantisme en peinture ou du moins en lui se résume tout ce que le mouvement d'idées plus ou moins confuses et d'aspirations plus ou moins vagues qui remplit de son tumulte la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle apportait de viable.

Avec la différence de leurs deux natures, sa position est très analogue à celle de Goethe. Car il est trop grand pour ne pas dépasser infiniment les définitions d'écoles, les programmes des ambitieux et les entraînements de la mode. S'avouer romantique, pour lui, c'est dire qu'il ne conçoit pas l'art sans un homme qui fait, sciemment ou non, la confession profonde et inimitable de son âme ; et cela, c'est le romantisme éternel, qui est à l'usage et à la mesure des plus grands. Sous le couvert, en effet, des thèmes traditionnels empruntés à l'histoire et à la fable, à la religion et à la poésie, nul n'a mis plus de lui-même dans son œuvre. Mais ce prince du romantisme a le goût d'un classique, il vit dans le commerce familier des plus grands hommes de tous les temps. D'autre part, c'est un inventeur, inventeur de poésie, inventeur d'harmonies colorées puissantes ou subtiles, et sa personnalité irréductible est celle d'un indépendant. C'est grâce à lui, à lui uniquement, que le Romantisme, à cette heure du déclin qui appelle un autre règne, put offrir aux nouveaux venus des éléments de vie dont se nourrira le Réalisme. Plus encore que les premiers réalistes, les impressionnistes demanderont à Delacroix ses leçons, et son influence n'a pas fini de s'exercer dans l'art moderne.

Un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de l'art français, même sous le lyrisme, l'abstraction ou la fantaisie, courant qui, à certains moments, renverse les digues et s'étale au grand jour : on voit alors surgir un Le Nain, un Chardin, un Corot, un Courbet, un Manet. En d'autres temps, il se cache et ressemble à ces fleuves dont le cours est souterrain ; mais il envoie alors comme des avertissements secrets à l'artiste qui risquerait de se perdre dans les nuées. C'est de lui que vient la force de David dans ses admirables portraits, ou celle d'Ingres

dans ses portraits aussi et dans ses nus. A deux siècles de distance, deux grands peintres, les deux plus grands peintres de la France, lui doivent le contrepoids nécessaire de leur imagination de poètes : Poussin et Delacroix. Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'entre toutes les belles études que l'auteur de l'*Entrée des Croisés* a consacrées aux maîtres du passé, celle où il a commenté l'œuvre du peintre des *Bergers d'Arcadie* et de *Polyphème* brille par la hauteur des vues, la pénétration de l'analyse et la noblesse du ton ; elle nous fait ressentir cette émotion confiante que justifie une glorieuse égalité entre le critique et son héros. N'oublions pas, d'autre part, que, si Delacroix proscriit la copie du réel, s'il est l'homme qui a prononcé cette parole : « La nature ne doit être consultée que comme un dictionnaire », il est aussi l'observateur exercé qui a lancé cette boutade recueillie par Baudelaire : « Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines ».

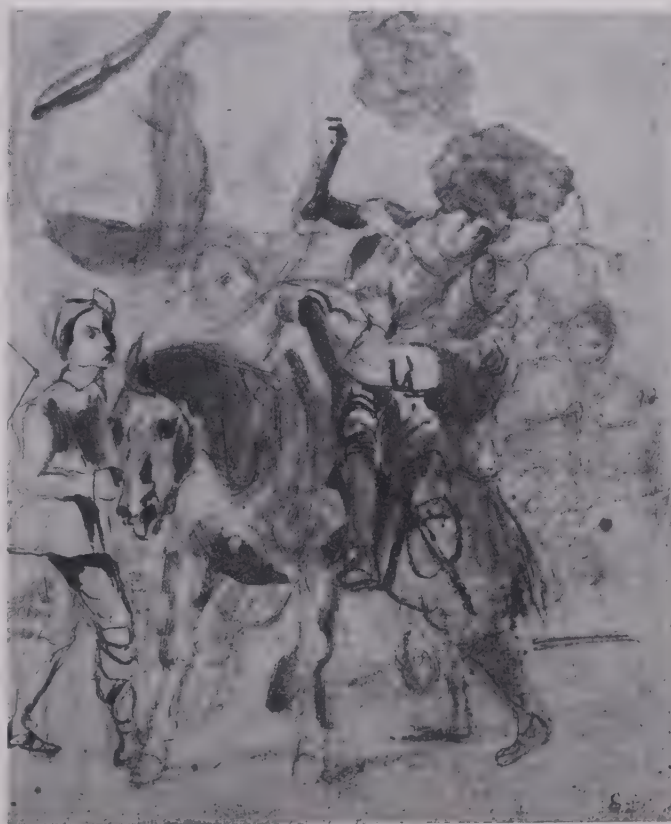


FIG. 8. — E. DELACROIX. GOETZ DE BERLICHINGEN BLESSÉ. Lavis.  
(Collection de M. A. Joubin.)

Rapprochons de ces maximes certaines pensées de Goethe sur l'art. On y verra la parenté de deux grands esprits. N'est-il pas beau que le réaliste qui a dit : « La première et la dernière chose qu'on exige du génie, c'est l'amour de la vérité », ait dit aussi : « Nous ne connaissons d'autre monde que celui qui est en rapport avec l'homme ; nous ne voulons d'autre art que celui qui est l'expression de ce rapport », et qu'il soit l'auteur de ces deux belles sentences : « L'art est l'interprète de l'inexprimable » et : « La nature et l'idée ne se peuvent séparer sans que l'art, comme la vie, soit détruit. »

Parmi les demi-dieux de l'art, Delacroix est un des rares dont on puisse dire qu'il est un grand esprit en même temps qu'un grand peintre. En lui se mani-



feste, avec un éclat inconnu peut-être depuis Poussin, le haut idéal dont l'âme française fut hantée au cours des siècles, idéal vraiment classique, qui concilie la raison et la passion, l'intellectuel et le sensible. Mais, tandis que cet idéal, qui fut aussi celui de Goethe, obligeait en quelque sorte le grand Allemand à sortir du cadre natal et faisait de lui un étranger dans sa propre patrie, il confirmait à Delacroix, comme à Poussin, devant la France consciente de sa vocation humaniste, le titre de Français entre les plus français de nos peintres.

Dans sa jeunesse, Delacroix hésita, il nous le raconte lui-même, entre la littérature, la musique et la peinture. De ces trois divinités, laquelle est la plus belle ? Nous aimons qu'un jeune homme n'en ait pas décidé tout de suite. Mais il faut se fixer. Pour que Delacroix mérite d'être appelé universel, sans oublier ses dons multiples d'homme et d'artiste, il me suffit d'un trait de sa personnalité dont j'ai été le premier, je crois, à souligner l'importance. Ce grand peintre a joui d'un privilège qui n'a été imparti qu'à bien peu d'hommes et dont il a partagé, de son temps, l'honneur avec un grand poète qui se trouve avoir été le plus clairvoyant commentateur de son génie : Baudelaire. En ces deux esprits se voit l'alliance de vertus qui semblent s'opposer et presque s'exclure : la plus haute faculté de création poétique et plastique et les dons les plus pénétrants de l'esprit d'analyse, de l'esprit de critique. Le grand imaginatif, le grand coloriste, le peintre des *Croisés*, des *Femmes d'Alger*, de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* est aussi l'auteur du *Journal*, c'est-à-dire d'un livre qui le met au rang des écrivains psychologues et moralistes, presque à l'égal de cet Henri Beyle qui fut son ami. Connaît-on un autre cas pareil parmi les manieurs de pinceau ? Là est, à mes yeux, la clef de la personnalité d'Eugène Delacroix, le secret de sa force comme de ses quelques faiblesses. Le grand homme est amené à des ambitions qui, en un certain sens, dépassent les possibilités humaines. Il doit payer, plus ou moins chèrement, cette périlleuse supériorité, mais il en reçoit une incomparable grandeur, et tout ce qui émane de lui porte la marque authentique de cette grandeur qui l'isole.

Ces sujets, empruntés à l'histoire, à la légende, à la littérature, où un observateur superficiel est tenté de ne voir que les effets d'une mode périmée, ne font que fournir à Delacroix les mille et une strophes d'un poème unique, le poème de son âme forte, indomptable, sombre, violente, tourmentée et toujours noble. Ce grand artiste qui, suivant la belle parole d'un de ses derniers historiens, M. Raymond Régamey, « semble mieux connaître l'éternel que l'éphémère », poursuit et non fait poursuivre un même songe qui a cette mystérieuse beauté des choses où ne naissent ni commencement ni fin. Et, en effet, il ne l'achèvera jamais. Au moment de mourir, il avait, suivant son propre témoignage, en idées, en projets, en ébauches, de quoi remplir plusieurs existences.

Sa peinture, qu'il voit comme un pont entre son esprit et celui du spectateur, sa peinture est poésie. Mais ne le confondez pas avec ceux qui font de la peinture

littéraire, engeance qui ne peut prétendre qu'à son dédain. Sa peinture est aussi musique. Car il a déjà ce sens des correspondances qui fera rendre un son unique à l'œuvre de Baudelaire. Les couleurs forment pour lui des équivalences visibles aux sons, à la mélodie, aux impressions de fraîcheur, de solitude, au souffle de la mer, à l'odeur des forêts. Le poète des *Fleurs du mal* a-t-il été plus loin ? Lisons dans le *Journal* la page vraiment délicieuse sur le chant du rossignol :

S'il était possible de peindre ce chant à l'esprit au moyen des yeux, je le comparerais à l'éclat que jettent les étoiles par une belle nuit et à travers les arbres ; ces notes légères ou vives, ou flûtées, ou pleines d'une énergie inconcevable dans ce petit gosier, me représentent ces feux tantôt étincelants, tantôt un peu voilés, semés inégalement comme des diamants immortels dans la voûte profonde de la nuit.

Pouvoir parler du rossignol après tant d'écœurantes fadeurs, n'est-ce pas la marque de la vraie grandeur, laquelle voit les choses hors de la mode et du temps et comme si personne auparavant ne les avait regardées ? Mais on ne peut mieux dire là-dessus que Delacroix lui-même : « Toi qui sais, s'écrie-t-il dans un autre endroit du *Journal*, qu'il y a toujours du neuf, montre-le leur dans ce qu'ils ont méconnu. Fais-leur croire qu'ils n'avaient jamais entendu parler du rossignol et du spectacle de la vaste mer. »

Certains pédants, qui se croient des admirateurs de ce grand peintre et qui sentent bien que le *Journal* n'est pas un ouvrage sans mérite, craignent d'accorder trop d'estime à un écrivain d'occasion, qui n'est pas du métier, qui même a un autre métier, bref à un amateur. Avec une condescendance qu'ils jugent pleine de tact, ils regrettent des maladresses, des inexpériences, des tours embarrassés ou traînants. De telles critiques peuvent n'être pas tout à fait injustes si on les applique aux « œuvres littéraires » que l'artiste lui-même publia en plusieurs revues. Une préoccupation excessive de ce qu'on appelait alors le style



FIG. 9. — E. DELACROIX. FAUST EN LONGUE ROBE. Dessin.  
(Musée du Louvre.)



soutenu a parfois alourdi sa plume ; ce qui ne l'a pas empêchée de formuler beaucoup de réflexions fines et fortes et de rencontrer la véritable éloquence. Mais quand il est face à face avec son *Journal* et qu'il oublie le public de la *Revue des Deux Mondes*, Delacroix n'est plus que lui-même, et cela nous suffit, et il nous ravit, et on a peine à se détacher de lui. Il y a du négligé, de l'inachevé dans le *Journal*. Mais que l'on fasse une expérience : chaque fois que l'on tombe sur une citation empruntée à cet ouvrage d'un genre unique, comment se fait-il qu'elle nous frappe toujours d'admiration ? Tout s'efface de ce qui la précède ou la suit et on pense qu'il n'est pas un écrivain de profession qui ne fût fier d'avoir écrit ces choses.

Ce peintre poète aurait pu être, s'il l'avait voulu, un des grands critiques d'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi ne pas dire le plus grand ? Car (c'est une importante remarque due à M. Régamey), les pages illustres consacrées par Baudelaire au grand artiste dont la grandeur était alors méconnue, ne sont qu'une transcription intelligente et brillante, une transposition, si l'on veut, des monologues d'Eugène Delacroix en présence de son jeune admirateur. On s'explique ainsi ce que certains ont reproché au grand peintre comme une ingratitude. Delacroix n'a rien dit, ou peu s'en faut, de ce qu'a fait pour lui Baudelaire. Mais que pouvait-il dire des choses qui venaient de lui-même ? Si Baudelaire a tracé un merveilleux portrait de notre grand homme, c'est sans doute parce qu'il était Baudelaire, toute intelligence et toute poésie, mais c'est aussi parce qu'en se servant des paroles étincelantes ou profondes recueillies sur les lèvres de l'incomparable causeur, il nous a peint au vif, comme personne ne l'aurait pu faire, l'idée que Delacroix se faisait de son art et de lui-même ; et ce n'est pas un des moindres prix qu'il faut attacher à la rencontre de ces deux grands poètes.

Dans leur contraste apparent, les dernières années de Goethe et d'Eugène Delacroix montrent des beautés du même ordre. N'est-ce pas l'épreuve décisive des caractères ? Comment un homme qui sait ce qu'il vaut réagira-t-il à la vieillesse, aux infirmités, à l'approche de la mort ?

Les infirmités furent épargnées à Goethe. Il vivait en grand seigneur. Les visites du grand-duc et de la grande-duchesse étaient fréquentes. Des princes, des rois faisaient le voyage pour contempler le grand homme. Le cinquantième anniversaire de son arrivée à Weimar fut, le 7 novembre 1825, l'objet de fêtes publiques et de pompes officielles non moins éclatantes que celles qui, peu auparavant, avaient célébré le cinquantième anniversaire du grand-duc Charles-Auguste. Grâce à Goethe, Weimar attirait les regards du monde entier. Lui, cependant, demeurait l'homme qui a pu se rendre ce témoignage de vérité : comme on lui reprochait un jour de ne pas avoir, au moment des pires épreuves de l'Allemagne, soutenu les cœurs par des chants patriotiques, il répondit :

Je n'ai jamais rien affecté dans ma poésie ; ce que je n'avais pas vécu, ce qui ne m'avait pas sollicité, tourmenté, je ne l'ai ni exprimé ni chanté. Composer des chansons de guerre et rester dans une

chambre, cela ne m'allait pas. Au bivouac, à la bonne heure, quand on entend, la nuit, hennir les chevaux de l'ennemi !

Il avait sensiblement dépassé la soixantaine lorsqu'il s'enflamma de passion pour une jeune fille qu'il avait connue tout enfant et qu'il avait cru longtemps chérir d'une affection purement paternelle. Le plus beau de l'aventure, c'est que cette charmante Minna Herzlieb la bien nommée, lui rendit son amour. On eut toutes les peines du monde à les séparer avant qu'il fût trop tard. Ce qui aurait été ridicule ailleurs a ici tout l'attrait d'un bref roman. Le chagrin de l'amoureux rebelle aux défenses de l'âge fut vif, puis se transforma en poésie. Après avoir été l'héroïne des beaux sonnets que plus tard s'attribua l'extravagante Bettina Brentano, Minna devint l'Otilie des *Affinités électives*.

Une autre Otilie tint une grande place dans le cœur du glorieux vieillard. Otilie von Pogwisch, jeune fille d'une parfaite distinction, avait épousé en 1817 le fils unique de Goethe : tout de suite elle fut tendrement chérie par son beau-père. Vinrent les deuils qui sont la rançon fatale des longues existences. Goethe vit partir avant lui ceux qui l'avaient le plus aimé : la baronne de Stein, son premier amour vrai, le grand-duc, la grande-duchesse ; enfin, dernier coup et le plus cruel, son fils Auguste meurt à Rome au cours d'un voyage. Otilie fut la plus douce des consolatrices. C'est dans ses bras que, le jour de l'équinoxe du printemps, le 22 mars 1832, mourut, chargé d'ans et de gloire, l'auteur des *Lieder*,



FIG. 10. — E. DELACROIX, FAUST ET MÉPHISTOPHÉLÈS DANS LA TAVERNE. Lavis.  
(A M. Georges Aubry.)



des *Élégies romaines*, du *Divan oriental et occidental*, de *Werther*, de *Wilhelm Meister*, des *Affinités électives* et de *Faust*. Il s'était réveillé d'une longue torpeur. Avant de prononcer le célèbre *Mehr Licht* qui fut sa dernière parole intelligible, il demanda ce qu'on avait fait des dessins qu'il venait d'admirer. Il n'y avait pas de dessins. Il n'y avait que les visions de son dernier songe, de belles ombres semblables à celles de la *Caverne* de Platon.

\*  
\* \*

Eugène Delacroix n'a pas atteint le grand âge de Goethe. S'il remplit, avec un zèle qui n'est pas sans nous étonner un peu, les fonctions de membre du Conseil municipal de Paris, si, après de trop nombreux échecs, il finit, six ans avant sa mort, par entrer à l'Institut, on ne peut vraiment pas dire que les grandeurs de la terre lui aient été prodiguées. Mais rien ne lui manqua de ce qui fait la vraie grandeur, celle qui éclate davantage au milieu de conditions médiocres, génératrices, pour l'ordinaire, d'autres médiocrités. Il n'avait guère plus de quarante-cinq ans lorsqu'il commença de sentir les entraves continuelles d'une santé minée par des causes obscures. Il comprit bientôt que, s'il voulait donner à l'art tout ce que l'art lui demandait, il devait être avare de ses forces réduites, mais capables, par la concentration, d'irrésistibles énergies. Il se retira du monde où il avait brillé, où il s'était plu, où d'aimables gens qui ne comprenaient rien à sa peinture appréciaient le parfait gentleman et le spirituel convive, où il n'avait été indifférent ni à l'élégance des manières, ni au ton des propos, ni même aux agréments de la frivolité, où enfin il avait longuement joui de tout ce que dégagent d'excitation légère et capiteuse les yeux, les sourires, les coiffures, les robes, les éventails, les parfums et les louanges des femmes. Aujourd'hui nous savons<sup>1</sup> qu'il avait connu autre chose que d'aimables et furtives apparitions féminines. De bonne heure une femme belle et raffinée entra dans sa vie, et, lorsque les premiers enchantements s'éteignirent, l'amoureuse devint la « chère et unique consolatrice ». Pourquoi ne l'épousa-t-il pas, puisqu'elle était veuve ? Ni l'un ni l'autre ne nous a fait là-dessus de confidences. Elle était riche, il était fier et il aimait son art au-dessus de tout. Cela ne suffit-il pas pour guider nos hypothèses. Mais pourquoi semble-t-elle s'éclipser à la fin ? Pourquoi ne la voit-on pas au chevet du malade, puis du mort ? Faut-il croire qu'elle fut écartée par un autre dévouement, fidèle, mais étroit et jaloux ? Le *Journal* nous renseigne sur la place de plus en plus envahissante qu'une simple servante, Jenny Leguillou, prit dans la vie du grand homme valétudinaire. Baudelaire admire et nous admirons avec lui l'homme du monde, l'artiste, le lettré, qui se promène au Louvre avec cette modeste compagne et qui ne dédaigne pas de lui « expliquer les mystères de la sculpture assyrienne ». Tou-

1. Par les lettres à la baronne de Forget qu'a publiées et commentées M. Raymond Escholier d'abord dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (août 1931), puis dans un livre : *Eugène Delacroix et sa consolatrice*, 1932.

chant spectacle, en effet, bonté méritoire du grand esprit qui se penche sur une intelligence à demi ouverte par le désir de plaire au maître. Pour ne pas fléchir sous le poids de ce travail auquel désormais il sacrifie tout, plaisir, comme le dit Baudelaire, « âpre, exigeant, terrible, qui a remplacé tous les autres », il a besoin de Jenny et n'a besoin que d'elle. Ne lui marchandons pas, nous non plus, notre reconnaissance, à cette Jenny, si c'est à elle que ce grand homme dut la tranquillité matérielle et la paix de l'esprit qui favorisèrent ses derniers travaux.

Ce grand homme, dont le corps est devenu si fragile, ne fait que grandir par la pensée et par le caractère. Les dernières pages du *Journal* en portent témoignage pour l'écrivain. Jamais le peintre ne s'est élevé si haut que dans la décoration de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice. C'est, suivant le juste mot de Maurice Barrès, le « testament d'Eugène Delacroix ». La *Lutte de Jacob avec l'Ange*, le peintre lui-même nous le dit dans sa

notice explicative, « est regardée comme un emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus ». Sur l'autre paroi, *Héliodore chassé du temple* par le cavalier céleste proclame : « Il y a vraiment en ce lieu une force divine. » Sujets bien faits pour exalter cette nature, ardente, farouche, indomptable, avec un fonds d'irréductible tristesse.

La lutte mystérieuse où le messager céleste, sans émotion ni effort, n'oppose aux coups que sa nature supérieure, tandis que l'homme est tout entier tendu dans une volonté et un élan qui décuplent ses forces, a pour cadre l'un des plus



FIG. II. — E. DELACROIX. FAUST ET MÉPHISTOPHÉLÈS. Aquarelle.  
(Collection Aubry.)



beaux paysages qui aient jamais été peints, l'un des plus naturels à la fois et des plus inventés ; je n'en connais pas qui soit aussi évocateur d'une poésie grandiose, vraiment biblique, et qui porte autant l'empreinte personnelle du génie. Cet arbre géant qui, étant par lui-même un monde, sépare du reste du monde la fatidique rencontre, et autour duquel tourne, l'environnant comme un îlot interdit, le cours de la vie et des occupations humaines, quel poète, quel peintre a jamais dressé devant nos yeux son pareil ?

Relisons ici avec respect la page du *Journal* où Delacroix rend si bien ce que fut l'austère et noble vie de ses dernières années. N'avons-nous pas le droit d'y voir une secrète concordance avec les sentiments dont s'inspire sa dernière grande œuvre, son plus haut chef-d'œuvre ?

J'ai commencé cette année (1861) en poursuivant mon travail de l'église comme à l'ordinaire... Heureuse vie. Compensation céleste de mon isolement prétendu. Frères, père, parents de tous les degrés, amis vivant ensemble, se querellent et se détestent plus ou moins sans un mot que trompeur. La peinture me harcèle et me tourmente de mille manières à la vérité, comme la maîtresse la plus exigeante. Depuis quatre mois, je fuis dès le petit jour et je cours à ce travail enchanteur comme aux pieds de la maîtresse la plus chère. Ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d'horribles et incessantes difficultés. Mais d'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments quand je l'ai quitté ? Heureuse compensation de ce que les belles années ont emporté avec elles ; noble emploi des instants de la vieillesse qui m'assiège déjà de mille côtés, mais qui me laisse pourtant encore la force de surmonter les douleurs du corps et les peines de l'âme.

Parmi les grands hommes, poètes, artistes, penseurs, en qui nous honorons d'insignes bienfaiteurs de l'humanité, je distingue deux familles, je dirai même deux races, qui me paraissent aussi différentes que peuvent l'être, dans le règne animal, le quadrupède et l'oiseau. Les uns produisent avec une sorte de facilité et de régularité de magnifiques œuvres riches et pleines qui méritent toute notre admiration, mais par lesquelles notre curiosité se trouve entièrement satisfaite, au delà desquelles nous n'entrevoyons pas un mystère personnel qui nous attire sans que jamais nous en puissions complètement percer les voiles. Ils avaient des dons merveilleux, une haute vocation. Ils ont exercé les uns, ils ont rempli l'autre, et ils ont fait tout cela comme on exploite une terre bénie du soleil. Les possibilités qui étaient en eux ont passé dans leur œuvre, et la conscience qu'ils ont d'un travail qui atteint, autant que le permettent les facultés humaines, à la perfection, se communique à nous par une indélébile impression de force et de joie.

Aux autres sont promis des destins plus extraordinaires, peut-être, mais plus périlleux. Ils voient s'ouvrir devant eux des perspectives infinies, mais incertaines. Ils n'aiment que le rare, dans la grandeur ou la douceur, dans la grâce ou la profondeur, dans l'éclat ou la subtilité, et il leur faut ce qui n'a jamais été vu, ce qui n'a jamais été entendu. Aussi, malgré le génie qui les inspire, au milieu des

splendeurs que leur imagination sans cesse en mouvement fait jaillir de leurs mains, il y a de l'inégal dans leur production et leurs plus belles œuvres n'arrivent pas à les contenter. Car ils n'ont rien tant voulu que de mettre toute leur âme dans ces œuvres que leurs amis jugent si belles ; mais ils sentent cette âme supérieure en son essence intime et unique à ce qui s'est détaché d'elle.

Comment la foule comprendrait-elle ces génies ? Elle ne voit d'eux que ce qui lui semble bizarreries ou fautes contre les règles. Combien ne préfère-t-elle pas les mortels heureux dont les ambitions moins hautes ne lui font pas sentir sa propre médiocrité. Ceux-là ont beau être grands, très grands, ils ne l'intimident pas trop. En eux elle retrouve, magnifié, glorifié, ce qu'elle pense, ce qu'elle désire, ce qu'elle rêve, et même un rien de cette banalité et de cette vulgarité qui sont l'atmosphère natale où elle vit et se meut. Cette banalité et cette vulgarité, qui ne sont pas incompatibles, avouons-le, avec certaines formes du génie (Victor Hugo en est la preuve), servent de trait d'union entre ces grands poètes ou ces grands artistes et la foule ainsi mise en confiance. Sous de tels auspices, le succès se développe spontanément, et même la gloire. La foule, au contraire, résiste longtemps à ceux qui prétendent la dominer sans lui faire de concessions. Toute vraie aristocratie dans l'ordre de l'intellectuel et du spirituel est principe d'isolement.

Ici intervient le rôle d'une élite d'admirateurs. Il s'agit d'imposer à la foule un Goethe, un Delacroix, trop grands seigneurs <sup>1</sup>, trop distants pour être abordés



FIG. 12. — E. DELACROIX. SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME EN HAMLET.  
(Collection de M. Paul Jamot.)

1. En usant de ce mot, je ne prétends pas faire allusion au sang qui coulait dans les veines d'Eugène Delacroix, au sang de Talleyrand. Le fait est aujourd'hui prouvé ; mais une telle naissance ne suffit pas à faire un vrai « grand seigneur ». Cependant il est curieux de noter qu'une légende, à laquelle il a un instant paru croire, attribuait à Goethe une descendance princière ; son père aurait été le fils naturel d'un prince allemand.



de front. « J'ai une mauvaise habitude, dit Goëthe dans ses *Mémoires* : je commence beaucoup de choses, puis je les abandonne pour beaucoup d'autres. » Plusieurs fois dans sa longue existence, il faillit changer radicalement l'orientation de son génie, et, dès qu'il eut pris pied avec succès dans tel domaine des sciences, des arts ou des belles-lettres, il s'en détacha pour s'élancer vers d'autres cieux. Combien de fois n'a-t-il pas interrompu un poème qu'il avait commencé avec passion pour entreprendre une recherche scientifique ou quelque autre étude ? Pensons à l'attitude toute pareille d'Eugène Delacroix au milieu des toiles ébauchées qui remplissaient son atelier. Goëthe termine son *Tasse* après un intervalle de dix ans. Il eut besoin de vingt années pour en faire autant de son *Wilhelm Meister*, de quarante pour son *Traité de la Lumière*. Enfin, ce *Faust*, auquel il songeait déjà dans sa vingtième année, il ne le termine que peu de mois avant sa mort. Qu'on ne parle pas ici d'inconstance, d'instabilité. Ces accidents sont la rançon de vertus supérieures, de ces vertus qui animent, soulèvent, emportent un vaste esprit jamais satisfait vers l'infini de la connaissance et l'infini de la liberté.

C'est le sens du beau poème de Baudelaire, *Élévation* :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,  
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,  
Par delà le soleil, par delà les éthers,  
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillones gaiement l'immensité profonde  
Avec une indicible et mâle volupté.

Aux foules déconcertées, mais non dépourvues de bon vouloir, fournissons de ces grands hommes une image vraie, largement tracée, plus accessible, s'il se peut, que leurs propres chefs-d'œuvre. Pour Goëthe, c'est déjà fait depuis longtemps. Un jour viendra où l'auteur des *Croisés*, de la *Justice de Trajan*, de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* sera universellement mis à son rang, au premier rang des plus grands peintres de toutes les écoles et de tous les temps. On ne discutera pas plus sa gloire que celle de Dante, de Michel-Ange, de Shakespeare, de Poussin, de Rembrandt, de Bach ou de Goëthe. Son génie sera-t-il mieux pénétré ? Sans doute bien des choses qui nous émeuvent au plus profond de nous-mêmes, inspirations géniales, trouvailles de poète, resteront des énigmes pour le plus grand nombre. Mais n'en va-t-il pas de même à l'égard des illustres parrains sous la protection desquels nous plaçons la gloire d'Eugène Delacroix ? Du moins, que les Français sachent qu'ils doivent être fiers de ce Delacroix comme les Allemands sont fiers de leur Goëthe.

Paul JAMOT.

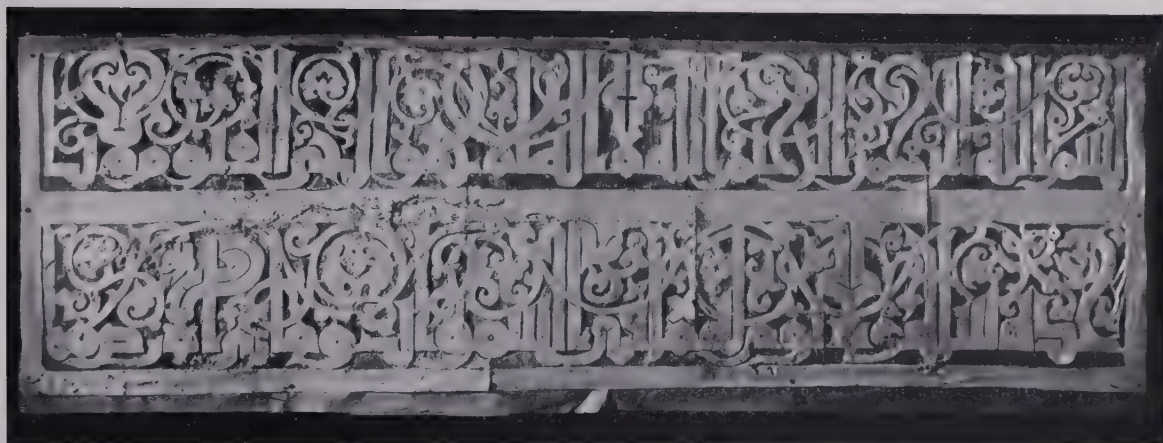


FIG. I. — CÉNOTAPHE DE FATIMA A DAMAS. (XI<sup>e</sup> siècle).

## PICASSO ET L'ORIENT MUSULMAN

PICASSO, dont l'œuvre est si loin des ambitions communes, souffre aujourd'hui encore beaucoup des lieux communs. Il y a une légende Picasso qui n'est pas près de céder. Il y a sur sa peinture des jugements faciles dont elle est prisonnière. Personne plus que cet artiste, infiniment divers et déconcertant par ses métamorphoses, n'a suscité d'idées simples ; il a été étiqueté et mis en formules comme à plaisir. Aujourd'hui même où l'on reconnaît que son art a mille formes, il n'a qu'un nom : il est cubiste. Quant à lui, tour à tour, et presque avec un égal bonheur, on l'apparente aux primitifs, aux Italiens, on se souvient qu'il est Espagnol : il est pompéien, il est nègre. Mais, quel qu'il soit, il reste toujours limité à un aspect défini de lui-même, nettement classé et précisément nommé. Dans le succès de ces définitions Picasso, d'ailleurs, a sa part de responsabilité. Il en a inventé lui-même un grand nombre et, chaque fois, il a pris soin de donner aux compositions qui les exprimaient une rigueur presque théorique et telle qu'elles pussent leur servir d'exemples. Il s'est plu souvent à enfermer le secret fuyant de sa personnalité en des œuvres d'un contour très net : il a donné de lui-même des images d'une précision peut-être contradictoire, mais également ferme. Rien d'étonnant qu'on l'ait pris au mot.

A vrai dire, ces images sont plus arbitraires que fausses : elles nous trompent sur quelques-uns des innombrables Picasso auxquels l'artiste a donné accueil, mais elles nous montrent les diverses aventures qui ont servi au vrai Picasso à se dérober. On sait bien, en effet, que le Malaguène a pris beaucoup de peine pour rester invisible ; par un souci du mystère artistique où il entrait sans doute aussi



un besoin de mystification, il a cherché à se cacher là où les autres ne négligent rien pour s'exprimer. Il a donné le change sur lui-même et il a montré une telle prédilection à ne point se livrer qu'on en est venu à croire qu'il n'avait rien à montrer : le masque, d'abord, embellit le visage, puis fait craindre qu'il ne soit très



FIG. 2. — CÉNOTAPHE DE KHÂ IBN AL-WÂLID A ROME.  
(Bois sculpté, XIII<sup>e</sup> siècle).

laid. Une pareille précaution, qui a pu avoir pour objet plus ou moins lointain de dérouter la critique, a fini par la servir. Elle permet aujourd'hui de juger son œuvre comme si elle appartenait plus à son temps qu'à lui-même ; elle lui donne un caractère d'impersonnalité qui autorise les formules, les comparaisons, les confrontations. Picasso reste, sans doute, un artiste énigmatique et plein d'ombre, comme il souhaitait l'être. Mais c'est un peintre mystérieux qui a peint des toiles très claires, quoique hermétiques, c'est-à-dire très caractérisées : elles ne montrent pas ses ambitions, elles nous laissent incertains sur l'idéal de son art ; mais elles montrent avec une grande force quelques-unes des ambitions de la peinture moderne, ses tours, ses manies : comme l'œuvre de Matisse, elles en révèlent le climat.

A ce titre, l'exposition Picasso aux Galeries Georges

Petit nous a beaucoup appris : elle nous a beaucoup appris aussi sur la résistance, secrète ou consciente, que le public continue à éprouver pour un art qui n'exprime pas fidèlement la nature. Nous sommes très loin du scandale des premières expositions cubistes ; la situation n'est plus la même, ce qu'on ne pouvait supporter naguère, il est de bon ton aujourd'hui de le louer et d'en être épris. Mais les sentiments n'ont pas changé. Ces expressions diverses — et parfois extrêmes, il est vrai — de l'art moderne n'ont pas cessé, après un quart de siècle, de déconcerter et de surprendre. Aujourd'hui encore, il semble à un très grand

nombre que d'inexplicables intentions, une sorte d'amour du désordre, inspirent l'esthétique nouvelle. Les justifications théoriques qu'on en a données n'empêchent point, pour beaucoup, que ces formes inattendues, leur ordonnance abstraite, leur expression singulière ne paraissent arbitraires, comme peuvent l'être les caractères d'un art dont le climat vous reste étranger ; par leur étrangeté, que

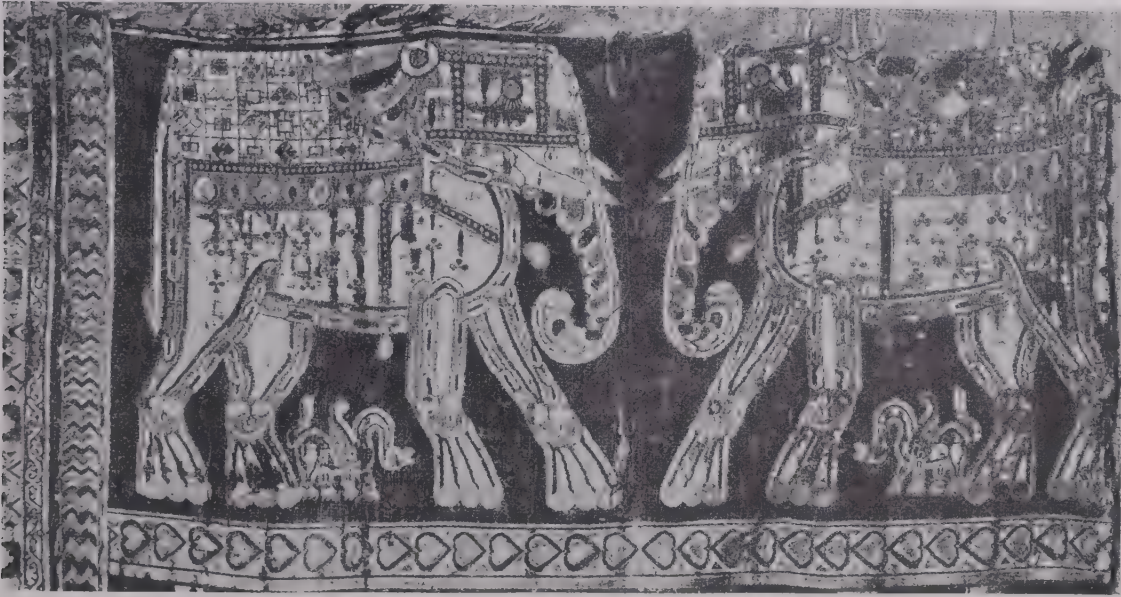


FIG. 3. — TISSU DE SAINT-JOSSE, 9<sup>e</sup> siècle, (Musée du Louvre.)

l'habitude ne désarme pas, ces œuvres modernes sont exotiques, au sens juste du terme : elles ne sont point d'ici, elles ont pris racine au dehors.

On sait que cette impression n'est pas imaginaire. Il y a longtemps qu'on a distingué dans les toiles de Picasso — et plus encore dans les diverses formes d'art qu'elles représentent — des influences qui, tour à tour, nous orientent vers la statuaire nègre, les tissus péruviens, les fresques pompéiennes. Les principes du cubisme eux-mêmes ne sont le résultat d'aucune invention nouvelle et on pourrait en retrouver le pressentiment chez les maîtres romans et gothiques, les Grecs archaïques, aussi bien que dans les cadences d'un Cézanne. Mais c'est avec l'Orient, et en particulier avec l'Orient musulman, que l'art cubiste et l'univers de Picasso offrent, à certains égards, les plus subtiles correspondances. Nous ne savons pas la part exacte qu'il faut faire à l'intuition, à la recherche consciente ou encore à l'imitation, dans l'explication de ces surprenantes analogies ; mais il est impossible de ne point s'arrêter à un rapprochement que confirme le plus simple examen et qui enlève à la peinture moderne quelques-unes de ses irritantes bizarreries. On a bien souvent signalé que ce n'était point un hasard si les formes abstraites





FIG. 4.  
DÉTAIL DE LA CHAIRE DE KAIROUAN  
(fin IX<sup>e</sup> siècle).



FIG. 5. — DÉTAIL D'UNE CUVE  
A ABLUTIONS (datée de 988).  
(Musée archéologique de Madrid)

avaient exercé sur Picasso tant de pouvoir. Une sorte de passion héréditaire lui a rendu naturelles et presque immédiatement voluptueuses les combinaisons de motifs dont d'autres ne comprenaient encore que l'intérêt théorique. Si le cubisme n'est qu'une étape dans son œuvre, on imagine qu'il y est venu, appelé par un instinct, comme les autres peintres par leur raison : cet art inhumain, dépouillé parfois de toute apparence sensible, qui ne retient ni la beauté des choses ni les formes vivantes — art conceptuel par excellence —, il semble, en effet, que seul un Espagnol descendant des Maures eût pu en faire l'invention et, comme le remarquait déjà

Guillaume Apollinaire, on ne peut s'empêcher de supposer dans son ascendance quelque lointain Musulman, un Oriental tout naturellement livré « au démon de l'abstraction ».

A plus de dix siècles de distance, en se déroband à la peinture toute représentation, il a recommencé une aventure semblable à celle de l'Islam. On connaît la répugnance des Musulmans pour les figurations réalistes : ils se sont détournés peu à peu des formes sensibles et d'un art d'imitation qui substitue à la nature le spectacle d'une apparence de réalité et de vie ; ils ont choisi, comme élément principal, ce qu'il y avait de moins concret : un jeu de lignes qui fût à lui-même son propre modèle ; non seulement ils ont évité de représenter la figure humaine, non seulement ils ont demandé à l'artiste de ne



FIG. 6. — DÉTAIL DU MAUSOLÉE D'IRN-AL-MUQADDAM A DAMAS (fin du XII<sup>e</sup> siècle).

point contrefaire le monde réel par des images impuissantes, mais ils ont conçu un art presque immatériel, dégagé le plus possible du poids des sujets, accessible en même temps au regard et à l'esprit. Dans certains décors musulmans où tout motif naturel est épuisé, les enroulements et les replis de l'arabesque enfantent à l'œil le plaisir d'une invention absolue, tandis

qu'il y découvre un ordre que le calcul seul a défini. Les œuvres de ce genre ont une consistance purement intellectuelle, exactement celle que tant de cubistes ont prétendu réaliser.

Ce caractère général de l'art islamique s'explique en partie, on le sait, par des prescriptions religieuses. Le Coran, à vrai dire, n'interdit pas la représentation des formes, mais les *Hadiths*, où sont réunies les conversations du Prophète, portent contre les faiseurs d'images d'étranges condamnations : au jour de la résurrection, Dieu leur imposera l'impossible tâche d'animer les figures dont ils auront emprunté la représentation à l'œuvre du Créateur. Toutes les formes vivantes que l'art du peintre aura imitées sortiront du tombeau et lui réclameront une âme en échange du simulacre de vie qu'il leur a donné, et ainsi, suivi par le long cortège de tous ceux qu'il a appelés à l'existence, incapable d'achever son œuvre orgueilleuse, il brûlera dans les flammes éternelles.

On comprend que, pour échapper à une épreuve aussi redoutable, les peintres musulmans aient renoncé à un idéal photographique de l'art. Ils

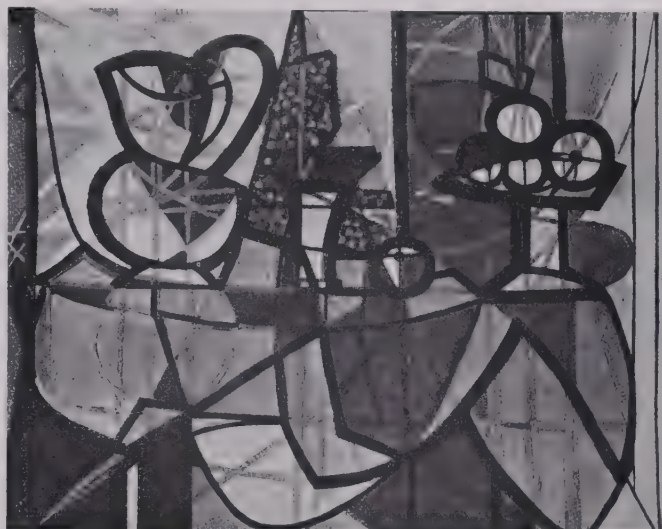


FIG. 7, 8, 9.

PICASSO. NATURES MORTES (1931).



n'ont cependant pas renoncé d'un seul coup à la nature, ils ne se sont même, à certains égards, jamais privés des ressources de l'imitation. Ce qui les préoccupe, c'est de déguiser leur emprunt ; il faut qu'au Jour du Jugement, Allah ne puisse pas reconnaître les images de son œuvre. Ils cherchent donc à dénaturer le plus possible la nature, à la représenter en la masquant ; d'où leur complaisance pour les formes stylisées dont ils poussent la schématisation si loin qu'il est parfois très difficile d'en



FIG. 10. — FRISE DU MARISTAN DE NUR AD-DIN, à Damas. (XII<sup>e</sup> siècle.)

deviner les modèles : ce ne sont plus des lions, des éléphants ou des paons, ce ne sont plus des idoles, mais, par une suite de transmutations idéales, un monde est né qu'inspira la nature, qui ne semble plus se souvenir de son origine et où l'on ne reconnaît que la féerie précise des formes géométriques.

C'est ainsi que l'arbre sacré, le *homa*, symbole de vie et d'immortalité, très souvent représenté dans les décors musulmans des différentes périodes, n'est pas, aux hautes époques, dégagé de tout réalisme. La chaire de Kairouan, à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, montre encore un arbre véritable, avec son tronc, ses rameaux, ses feuilles et ses fruits, auquel, cependant, les conceptions décoratives et les nécessités de la symétrie prêtent déjà un aspect irréel. Puis, peu à peu, il se simplifie : il suggère

par quelques-uns de ses contours ce qu'il a été ; il ne le représente plus. On peut dire que, dans le *homa* représenté sur la cuve à ablutions du Musée archéologique de Madrid, au *x<sup>e</sup>* siècle, l'intérêt décoratif a cessé de correspondre à l'intuition symbolique. Enfin, plus tard, dans le mausolée d'Al-Muqaddam, à



FIG. II. — PICASSO. NATURE MORTE.

Damas, au *xiii<sup>e</sup>* siècle, la métamorphose est accomplie, ce n'est plus qu'un extraordinaire jeu de lignes, un inextricable lacs que composent les enroulements de rinceaux et de spires, dans un mouvement à la fois libre et conduit.

Il est assez remarquable que, pour des raisons qui ne sont très différentes qu'en apparence, on puisse faire au sujet des cubistes des observations analogues. Dans leur effort pour atteindre à un art conceptuel, c'est comme s'ils avaient passé par les mêmes étapes. Les tableaux où le style abstrait triomphe renoncent rarement à l'attrait des formes imitées : on y reconnaît une guitare, une pipe, un siphon,



un fantôme d'homme, toutes sortes d'allusions à un monde dont ils ne peuvent, malgré tout, se passer. Par de secrets détours, le réalisme, dont ils avaient pour dessein de s'affranchir, exerce sur leur invention une contrainte presque irrésistible, et leur art, même dans ses manifestations les plus déconcertantes, n'est qu'une nature dépouillée et abstraite — tout comme l'arabesque, dernière métamorphose du rinceau, figure la flore réaliste du décor hellénistique, mais subli-

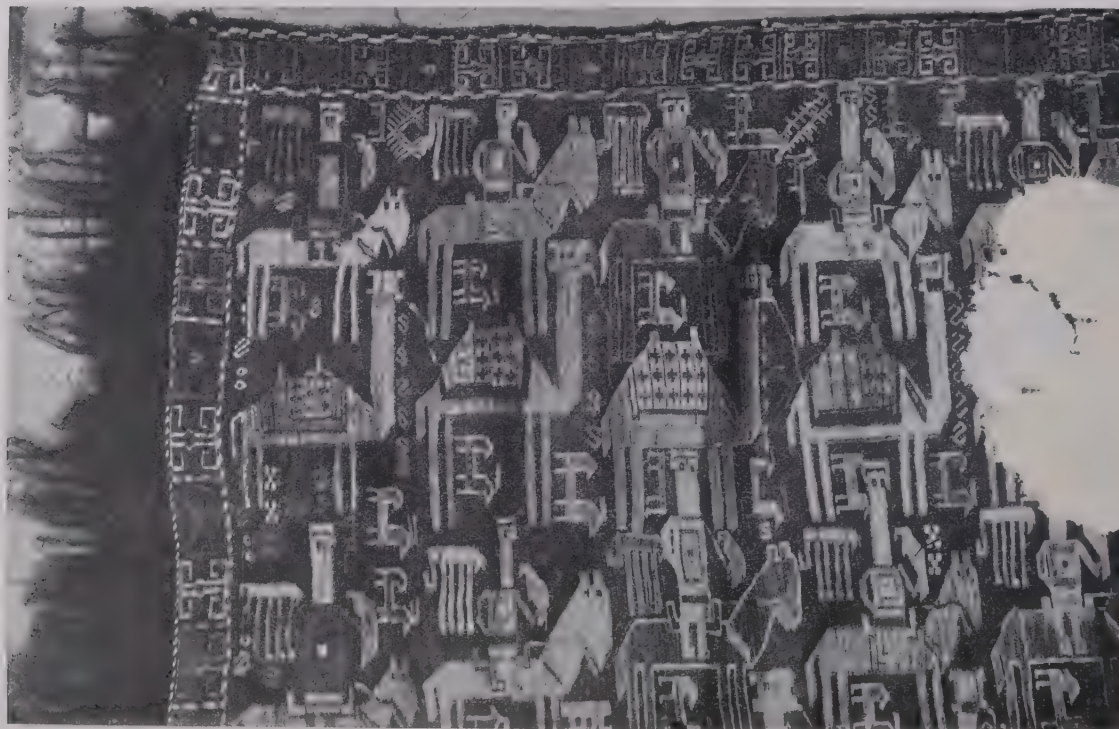


FIG. 12. — TAPIS. (Tiflis, Musée Caucasién.)

mée, dégagée de toute entrave, introduite par cette liberté dans le monde de l'imaginaire.

Cela est bien plus sensible encore dans l'œuvre de Picasso, qui joue avec la nature, l'imité et semble en inventer les formes qu'il reproduit. Toutes les toiles plus ou moins hermétiques qu'il a faites depuis quelques années s'inspirent d'une sorte de réalisme abstrait : « ses « Olympias », ses femmes couchées de 1929 violentent les apparences communes, mais elles y substituent la représentation schématique d'une réalité dont les formes initiales sont reconnaissables ; elles se contentent de montrer une tête élémentaire, un corps superficiel et retouché suivant les obscures injonctions de la ligne ou du décor ; elles trompent moins leurs modèles que bien des motifs de l'art musulman qui, de stylisation en schématisation, de chute en chute, sont tombés définitivement dans l'irréel.

Parfois, on peut suivre sur une série de toiles qu'a inspirées le même sujet, ce travail de l'esprit qui transforme peu à peu les choses en lignes et en mouvements plastiques et, leur ayant retiré leur privilège d'objet, tente de leur rendre le prestige d'un nouveau sens. Les trois natures mortes de 1931 sont, à cet égard, aussi caractéristiques que les représentations successives du *homa* dans les divers décors islamiques : la cruche, le pichet, le compotier ne sont plus à leur signification première, mais que par des réminiscences de plus en plus elliptiques, leurs contours laissent d'abord à peine intact le volume de chacun d'eux ; ils se réduisent lentement encore à la vision d'objets maintenus seulement par les effets imprévisibles de la composition et par un rythme nouveau hors du monde du simple usage. Mais dans les deux autres toiles la ligne a conquis définitivement sa liberté : ses arabesques obéissent aux lois secrètes de leur développement, non aux impulsions des formes qui les ont engendrées. C'est à peine si, par un enchevêtrement plus systématique, elles indiquent la place et l'ombre de l'objet qu'elles furent : les fruits ont quitté la coupe et, devenus de pures circonférences, roulent sur ce tracé capricieux. Enfin, d'autres formes sont nées qui ne représentent rien qu'elles-mêmes. D'ailleurs, toute la composition, par son caractère linéaire et son aspect même, réalise d'une manière surprenante les ambitions qu'on trouve manifestées dans tant de décors islamiques.

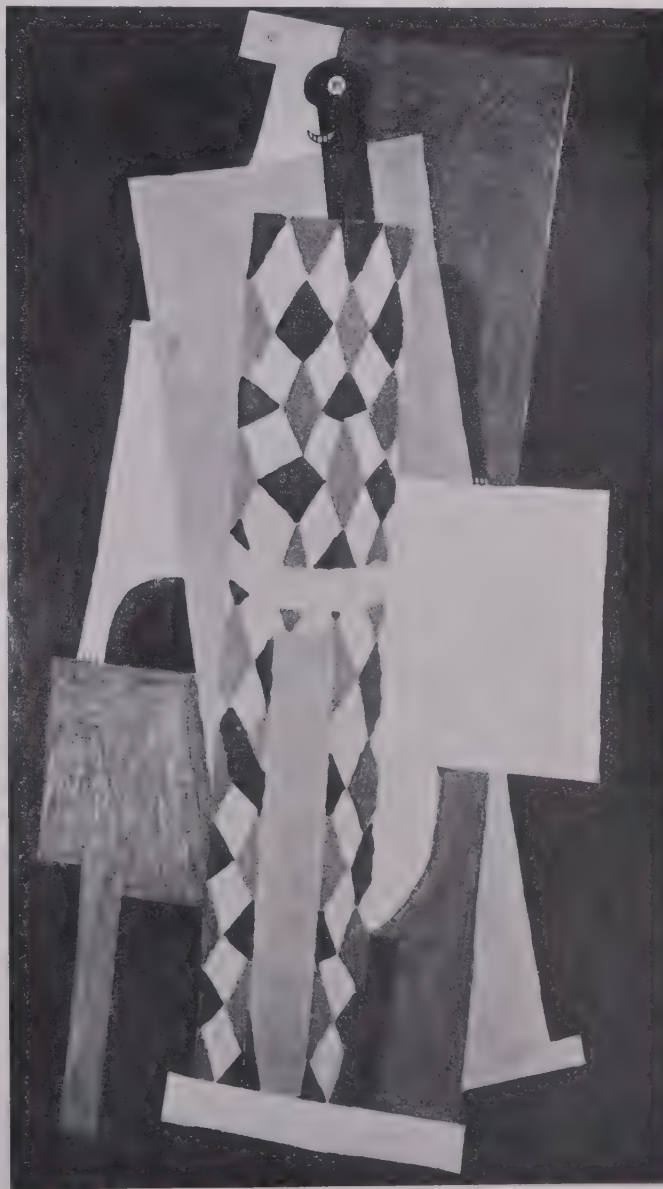


FIG. 13. — PICASSO. ARLEQUIN-(1915). (Collection de M. Alphonse Kann.)



Cette défaite des formes naturelles n'est pas toujours poussée aussi loin chez Picasso, où l'abstraction impose rarement ses dernières conséquences. Elle plus souvent réalisée, peut-être, dans certaines techniques musulmanes, celle des tapis, par exemple, qui sont, comme on l'a bien souvent signalé, constitués d'éléments pris à la nature et qui peuvent appeler la comparaison avec nombre de tableaux cubistes. Mais cette tendance, nous l'avons dit, n'est pas exclusive : les Musulmans cherchent à déguiser la nature ; ils y arrivent parfois, sans qu'il cesse d'avoir un caractère concret. Pour tromper Allah et l'empêcher de juger dans leurs inventions des êtres réels, ils ont des ruses très simples : ils tentent, par exemple, de couper la patte d'un animal et de mettre à la place la patte d'un autre ; de même, ils aiment beaucoup représenter des bêtes hybrides, un oiseau à tête humaine, comme le phénix, ou un lion ailé, comme le griffon, toutes sortes de formes où le Créateur ne peut reconnaître son œuvre.

Ce besoin de donner le change, même au moyen de procédés d'apparence élémentaires, est une tendance très intéressante et très profonde de l'art moderne et, en particulier, de Picasso. Chez celui-ci, le rapport de l'œuvre d'art au sujet dont elle utilise les éléments est sans doute impossible à définir, comme chez tout artiste, mais il apparaît souvent que l'œuvre ne cherche ni à épurer le sujet ni à en composer une expression plus intellectuelle ; elle se borne à en voiler l'identité, elle l'exprime sous un masque. On connaît ses compositions — elles sont fréquentes dans ses dernières œuvres — où, par exemple, une bouche représente tout un visage, où le nez prolonge paradoxalement le sommet de la tête, et tant d'autres qui figurent d'une manière ambiguë ce qu'elles expriment (un visage qui ressemble à une corne d'abondance, un corps d'homme qui est un poulpe à plusieurs bras, l'arlequin qui a la forme d'une guitare).

Ces représentations assez déconcertantes font songer à la réponse de Ibn 'Abbas à un peintre persan qui lui disait : « Mais, enfin, est-ce que je ne pourrai plus représenter d'animaux ? Comment exercer mon métier ? — Décapite les animaux, lui fut-il répondu, pour qu'ils n'aient pas l'air vivants, et tâche qu'ils ressemblent à des fleurs. » Ainsi, Picasso, musulman orthodoxe, fait des académies qui ont l'air de natures mortes ; il met tous ses soins pour qu'au Jugement dernier il ne se retrouve pas en tête-à-tête avec ses fantômes et contraint de les animer.

Cette légende arabe symbolise peut-être assez bien, en effet, les préoccupations que montrent diverses formes de son art, art à double visage, art ambigu par excellence. Chacun de nous, en face de ses toiles, est destiné à devenir une sorte d'Allah qu'il a pour mission de dérouter : ce que nous ne devons pas reconnaître, c'est le monde que nous connaissons et dont les faux artistes ont cherché à donner une reproduction fidèle. Mais il y a mille moyens de le rendre invisible ; il n'est pas nécessaire d'en exténuer l'apparence, de rompre toutes les formes que ce monde nous propose. Picasso n'a jamais cru, comme quelques adeptes de l'art abstrait, qu'il fallait éliminer de ses toiles les éléments réels : dans cet art cérébral, on trouve

us de corps et d'objets que dans Courbet ; mais ces objets et ces corps sont conçus de telle sorte qu'ils n'ont point le contenu qu'annoncent leurs apparences. On ne peut dire, selon la formule classique, qu'ils déforment le réel pour le mieux suggérer : ils suggèrent ce qu'ils ne représentent pas. C'est là le mystère. C'est là qu'il faut parler de masque et de déguisement. Picasso veut à tout prix que ce qu'il rime soit étranger à ce qu'il figure : d'où le caractère de calembour, de devinette et de « trompe l'esprit » qu'ont nombre de ses toiles : elles nous proposent de meilleurs rébus dont nous ne pouvons découvrir la clef que si nous sommes, comme aussi, des artistes. On n'en diminue pas le caractère en remarquant que le même y a pour objet essentiel de tricher, comme le Musulman le fait avec son art, et que son art n'est pas seulement une nature dépouillée et abstraite, ainsi que nous l'avons dit, mais une nature truquée.

Ces deux formes que prend chez Picasso l'horreur du réalisme occidental et qui, toutes deux, offrent de singulières correspondances avec les tendances de l'art islamique, on voit de quelle manière ambiguë et complexe elles définissent les rapports traditionnels du sujet et de son expression esthétique : à la fois par une attention à l'objet qui est aussi indifférence, et par une recherche de l'abstrait poursuivie avec toutes les ressources du concret.

Elles engendrent une contradiction dont Picasso ne s'effraie pas mais qu'il ne cherche à réduire que lorsqu'il l'a rendue insupportable ; elles expliquent et peut-être justifient cette impression de déséquilibre que provoque, par exemple, dans tant de toiles la présence soudaine, presque scandaleuse, d'une figure réelle au milieu d'un ensemble tout abandonné à l'imaginaire ; c'est par une préoccupation analogue qu'aux temps héroïques du cubisme il s'est plu à mêler des objets véritables, un morceau de journal, un timbre poste, à une composition d'où l'emploi sévère des schèmes abstraits semblait exclure tout pittoresque.

Cette contradiction fondamentale et le souci de la résoudre, tout en ayant l'air de n'en point tenir compte, se retrouvent ailleurs : art abstrait et tout d'invention, le cubisme n'a pas voulu renoncer aux grâces d'une imagerie concrète ; art intellectuel, il s'efforce à rester sensible et, dans le mécanisme tout géométrique de ses constructions, il demande aux reliefs des volumes, à la modulation des formes d'introduire un intérêt plastique.

L'art musulman, qui réserve en général au décor un caractère purement linéaire, renonce souvent à cet intérêt (c'est là la différence essentielle des deux esthétiques) ; mais, bien qu'il soit réduit à deux dimensions, il donne, dans ses meilleures œuvres, une impression de rigueur et de liberté, de rythme et d'invention sans limite, qui reste un de ses plus mystérieux privilèges.

Les lignes de l'arabesque, dont la profusion sur toute la surface provoque comme une titillation de l'œil, semblent se développer au hasard, alors qu'un ordre minutieux en réunit tous les éléments. Une sorte de fantaisie géométrique maintient, dans ce canevas étroit où se poursuit une symétrie sans défaut, l'inté-



rêt de la surprise, de la découverte, et comme le mouvement d'une imagination parfaitement libre. Ce qui est le produit du calcul semble être le caprice subtil d'un esprit qui s'attache à chaque ligne pour elle-même et, de la rencontre fortuite de chacune d'elles, obtient un ensemble rigoureusement ordonné.

Il y a là un équilibre et une sorte de vie de l'abstrait dont on retrouve, sous d'autres formes, de nombreux modèles chez Picasso et qui représentent l'idéal

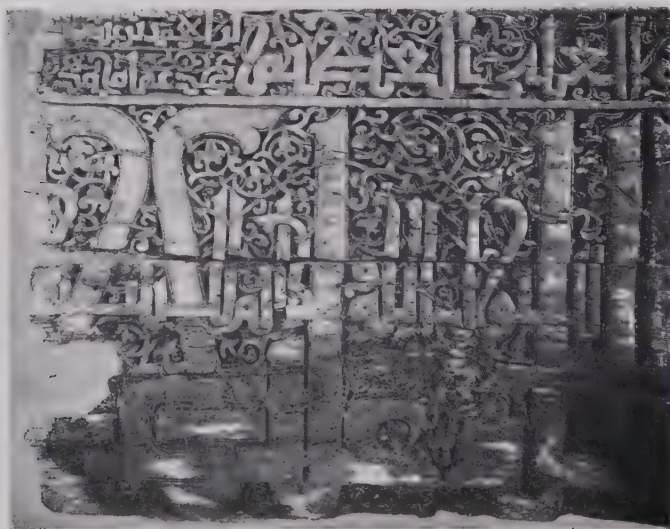


FIG. 14. — CÉNOTAPHE DE SUKAINA, A DAMAS. (Bois sculpté. XII<sup>e</sup> siècle.)

le plus constant de son art si divers. Dès ses premiers essais, il se refuse à faire de la couleur l'arbitre de son œuvre ; par une connaissance très sûre de ses vrais dons, il confie au seul pouvoir de la ligne les éclatantes hardiesses que les Fauves demandaient aux symphonies colorées. Avec son trait dépouillé, qui ne semble attentif qu'aux valeurs essentielles — et presque délivré de tout caprice trop sensible, — il engendre un monde qui a tous les prestiges, toutes les fantasmagories de la lumière. Ses dessins, où l'on peut bien chercher quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus rassurants, offrent des exemples très précieux de cette transmutation : quand il illustre les *Métamorphoses* d'Ovide, le faible contraste du blanc et du noir s'anime par le caractère elliptique de la ligne et se rompt en une gamme de valeurs qui agissent sur l'œil comme autant de tons différents ; le trait, à force de raffinement et de grâce, semble être vraiment coloré et reproduit l'impression de certains décors islamiques où le jeu des lignes captive la lumière et fait surgir en elles les illusions et les méprises de la couleur.

Le dessin de Picasso, du reste, porte en soi toutes les vertus de l'arabesque : il a une sorte de précision souveraine qui ne s'achète au prix de nulle sécheresse, il est tendu et nonchalant, voluptueux et délié ; tout chargé de suppositions et d'allusions, il semble parfaitement libre et rien n'empêche son mouvement, pas même le faux ou l'arbitraire des formes qu'il élève à la nécessité d'une nouvelle nature. Il arrive même dans certaines toiles — et surtout les plus récentes, où il utilise une palette plus agressive — que les couleurs les plus crues, les plus insoutenables, sont apprivoisées et presque délivrées de leur incohérence par le charme de la ligne dont nulle bizarrerie n'arrive à altérer la pureté, ce qui est à l'opposé

de l'art d'un Matisse où les déformations les plus hardies reçoivent de la couleur qui les provoque une sorte de « crédibilité ».

On pourrait multiplier ces analogies et ces observations sur les rapports que l'œuvre d'un Picasso fait découvrir entre l'Orient musulman et l'art moderne. Sans doute, les différences qui subsistent sont évidentes. On ne peut soustraire l'art aux changements que lui inspirent l'emploi de techniques presque entièrement nouvelles, l'invention de nouveaux artifices et sept siècles remplis de chefs-d'œuvre et de modèles que les peintres d'aujourd'hui ont plus le désir que le pouvoir de dédaigner. Mais l'esprit et les principes qui ont leur importance dans ce domaine permettent de faire, nous l'avons vu, entre le cubisme, et, plus encore, entre Picasso et l'œuvre décorative de l'Islam, des comparaisons qui ne sont audacieuses qu'en apparence. Nous en avons distingué quelques éléments : une même horreur du réalisme, une même passion des formes schématisées et abstraites qui ne semblent présenter qu'une consistance intellectuelle, une sorte d'ingéniosité à trahir la nature même en l'imitant, à camoufler les emprunts qu'on lui fait et, surtout, cet instinct assez merveilleux auquel la ligne, toute abstraite, par la seule vertu de sa subtilité, doit d'être chargée de plus d'enchantements que l'univers des représentations et des figures.

L'interprétation de l'arabesque qu'il ajoute aux théories du cubisme, Picasso semble vraiment l'avoir reçue de l'Islam comme un don héréditaire ; il en a ressuscité les charmes et poussé à l'extrême les effets et les privilèges.

Il n'est pas le seul, d'ailleurs, à avoir bénéficié de cet héritage. Ce n'est même point par une étrangeté qui lui est propre que son art paraît ouvert à l'esprit



FIG. 15. — HENRI MATISSE, — ODALISQUE.



oriental. Ni le cubisme ni même le picassisme ne sont isolés dans la peinture contemporaine. Mais il est assez curieux qu'ils aient eu l'un et l'autre les mêmes antécédents que le premier art musulman — ou du moins des antécédents analogues. Celui-ci est sorti, pour une part, de l'art byzantin auquel il a emprunté ses premiers modèles, ses traditions : il en a écarté ce qu'il avait encore de trop réaliste. Le cubisme, de son côté, n'a fait que donner une forme extrême à ce qui était annoncé



FIG. 16. — PLAT DE FAÏENCE DE SAMARRA (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle.)

ont jeté dans l'art des semences de bouleversement et de renouveau. Les Fauves, en se préoccupant de peinture pure, n'ont pas eu à résoudre des problèmes bien différents de ceux qui se posaient aux premiers artistes chrétiens : alors, l'apparition d'un monde mystique bouleversait, comme aujourd'hui, l'univers traditionnel des formes et des images ; des ambitions nouvelles se faisaient jour ; au delà des corps dont l'humanisme gréco-romain leur livrait le secret, les Byzantins cherchaient à atteindre une réalité qui interdisait tout réalisme. Pas plus que les Fauves, ils n'entendaient réduire l'art à des clichés pris sur le vif, il n'entraînait dans leurs intentions de reproduire, même embellies et parfaites, les formes de la nature. Mais, à l'aide des riches techniques de l'Orient, ils s'efforçaient, par l'ambiance que créent les valeurs décoratives et aussi par la force de l'expression symbolique, de susciter la vive illusion d'un autre monde, la présence sensible du divin.

dans certaines formules de Cézanne, dans quelques-uns des procédés des Fauves, que l'on peut rapprocher si naturellement de l'art de Byzance. Il semble qu'un même mouvement ait conduit Matisse à Picasso, l'art de Justinien à l'art des Omayyades, mouvement qui s'est marqué à douze siècles d'intervalle par une résistance de plus en plus intransigeante à l'imitation réaliste.

Une filiation dont les causes sont multiples rattache ainsi l'art moderne à cet Orient troublé des premiers siècles où, sous l'influence du christianisme et de l'enseignement de Mahomet, des crises spirituelles

Cet accord des préoccupations est confirmé par l'invention d'effets qu'on n'a pu s'empêcher de comparer aux plus modernes : le coloris éblouissant des tapisseries coptes, le chatoiement des pierreries byzantines, les lignes denses qui cernent



FIG. 17. — PICASSO. EXTRAIT DU « CHEF-D'ŒUVRE INCONNU ».

les icones schématiques et raidies, il n'est pas de spectacle qui puisse mieux préparer l'œil aux productions où un Matisse a enfermé les tons colorés les plus violents dans les limites d'un dessin précis et volontaire. Et, rassemblée en des orchestrations uniques, justifiée non point par la vraisemblance de ses harmonies, mais par l'équilibre et le pouvoir décoratif de ses combinaisons, la couleur, joyau étincelant qui ne se retrouve nulle part dans la nature avec un tel éclat, appartient aux mosaïstes de Ravenne et de Salonique aussi bien qu'à Vlaminck et à Derain.

On sait d'ailleurs que les anciens Fauves ont cherché à reconquérir sur leurs toiles les mêmes qualités d'expression que l'Antiquité orientale demandait à la densité de la mosaïque ou de l'ivoire, à la richesse des tissus. Ils ont imité l'émail, la tapisserie, toutes les techniques dont le luxe a besoin d'être incorporé à sa beauté.



Selon une conception qui est très moderne et à laquelle l'Orient, pendant des siècles, a dû sa réputation de barbarie, ils ont voulu conférer au tableau de chevallet la dignité que donne à l'œuvre d'art le précieux de la matière dont elle est faite.

Ce qu'il y a de plus remarquable, peut-être, dans cette filiation dont on pourrait noter bien d'autres signes, c'est que les artistes eux-mêmes en ont senti et parfois montré l'authenticité. Othon Friesz, d'après une anecdote bien connue, a raconté comment il avait découvert dans une céramique persane « l'équivalent absolu » d'une de ses toiles. Matisse, de son côté, a avoué les affinités qui rapprochent nombre de ses œuvres et certaines miniatures musulmanes — affinités électives, du reste, qui ne sont point l'effet d'un hasard complaisant, puisqu'il a étudié lui-même les techniques orientales dans leurs productions les plus rares et qu'il s'y est plus d'une fois reconnu. Même Maurice de Vlaminck, dont l'auto-didactisme semblait répugner à toutes les traditions, même Derain, dont la sensibilité si différente allait bientôt chercher à s'exprimer en un art objectif, se sont plu, au moment du Fauvisme, aux formes d'un art que l'archéologie orientale rendait familier.

On ne peut nier aussi que le cubisme n'ait utilisé des connaissances archéologiques : les réminiscences évidentes d'ouvrages nègres que manifestent certaines toiles de Picasso ont la valeur d'un témoignage. Guillaume Apollinaire a reconnu lui-même que les sculptures égyptiennes et océaniques (et on peut dire aussi certains monuments hittites et sumériens, les terres cuites chypriotes, etc.) ont été pour beaucoup dans les inquiétudes des jeunes artistes et leur désir de libération. Ce spectacle auquel l'archéologie les a introduits et qui leur a fait sentir la valeur en art de l'inachevé et, au sens propre, de l'informe, les a encouragés peut-être à plus de libertés périlleuses que toutes les théories par lesquelles ils ont tenté ensuite de les justifier. Ils ont connu par elle le prix de la naïveté maladroite, d'une vision du monde que préservait, en quelque sorte, dans sa fraîcheur une représentation impuissante, et nombre d'entre eux se sont contentés de transposer les motifs dont ils éprouvaient sur eux-mêmes le pouvoir plastique.

Ainsi s'est constitué pour quelques-uns un nouveau canon, de nouveaux modèles, dont les arts disparus ou étrangers ont fait presque tous les frais. Par un étrange renversement, l'archéologie qui est aujourd'hui l'objet de grandes méfiances et qu'on accuse d'être mortelle aux artistes véritables, a remis l'art sur le chemin de la pureté. En lui faisant connaître les traditions les plus anciennes qui soient, elle lui a révélé le moyen d'être moderne. Avec sa manie de documentation et de recherches minutieuses, elle a fourni à la sensibilité plastique un aliment nouveau et presque une nouvelle flamme.

On peut dire que, dans une certaine mesure, l'archéologie a été pour l'art l'occasion de bien des hardiesses, la cause de quelques enrichissements — et, peut-être aussi, maîtresse d'erreurs.

Eustache DE LOREY.

## LA PROTECTION LÉGALE DES RICHESSES ARTISTIQUES ET NATURELLES

Dans la plupart des États sont apparues, depuis un demi-siècle, des lois qui tendent à sauvegarder le patrimoine d'art et d'histoire, richesse de la nation, élément de sa personnalité. Le législateur a d'abord entrepris de défendre les édifices et les objets mobiliers dus à l'œuvre des hommes. Ensuite il a essayé d'assurer la protection des spectacles offerts par la nature, soit vierge, soit associée aux modalités de l'établissement humain. C'est ainsi que, pour la France, intervinrent les lois de 1887, puis de 1913, sur les monuments historiques, de 1906, puis de 1930, sur les monuments naturels et les sites. Plus ou moins rigoureux, plus ou moins efficaces, des textes analogues sont en vigueur à l'étranger.

Jusqu'à une date très récente, il n'existait en cette matière que des lois ordinaires. Les constitutions demeuraient muettes. Elles n'avaient pas toutes la brièveté de celle qui nous régit. Alors même qu'elles accumulaient des dispositions diverses, on y aurait cherché en vain trace quelconque d'un souci de maintenir intacts et les legs précieux du passé et les aspects admirables de la terre. Elles n'énonçaient aucun principe de sollicitude spéciale, d'intervention nécessaire. La lacune ainsi constatée n'était pas simple preuve d'indifférence, elle laissait découvrir un climat intellectuel, accusait le caractère d'une époque, elle était en quelque manière imposée par les théories individualistes et libérales qui ont dominé les constitutions antérieures à 1914.

Celles-ci, quand elles ne se bornent pas, comme la nôtre, à fixer des règles d'organisation et de fonctionnement des pouvoirs publics, ne contiennent guère que des affirmations des libertés de l'individu, selon le modèle fourni par la Déclaration des Droits de l'Homme. Elles se proposent de créer une sorte d'îlot juridiquement garanti dans lequel l'être humain sera à l'abri des empiètements de l'autorité étatique. Tel un refuge suprême, au cœur de cet îlot elles placent la propriété assortie du faisceau de ses prérogatives. Elles cherchent bien plutôt à limiter qu'à étendre l'immixtion de l'État dans la vie sociale ; elles se gardent d'inciter l'Administration à des entreprises qui, débordant les cadres traditionnels entre lesquels se meut son activité, seraient susceptibles de porter quelque atteinte aux attributions classiques u droit de propriété.

Cette défiance envers la puissance publique, ce respect du laisser-faire semblent maintenant périmés. L'influence de doctrines prônées d'abord outre-Rhin s'est conjuguée avec la pression de facteurs économiques. Au cours des cinquante dernières années, le rôle reconnu à l'État n'a cessé de s'ar-

gir. La propriété est désormais conçue comme une fonction sociale. Et, dans le même temps, les courants d'opinion favorables à la défense des richesses artistiques et des monuments naturels ont acquis de la vigueur. Les lois ordinaires qui suivent de près le mouvement des faits et des idées ont traduit cette évolution, et dans le champ laissé libre par les constitutions anciennes ont agencé des systèmes de sauvegarde des monuments et des paysages.

Voici maintenant que des constitutions récentes, votées le plus souvent par des majorités de gauche, s'inspirant de préoccupations sociales, assignant en termes exprès à l'État une mission très ample, précisent les devoirs qui lui incombent et les droits dont il jouit pour procurer à la Nation le plus haut degré de prospérité et de culture. La défense du patrimoine d'histoire et d'art, la conservation des sites, des paysages, se trouvent comprises dans l'œuvre que l'État, en vertu des nouveaux textes constitutionnels, est tenu d'accomplir. À travers l'Europe, un mouvement se propage : il vient de franchir les Pyrénées.

La Constitution du Reich allemand, la Constitution de Weimar, a été promulguée et publiée le 11 août 1919. En son article 150, elle s'exprime ainsi : « Les monuments artistiques, historiques et naturels, ainsi que les paysages jouissent de la protection et de la sollicitude de l'État. Il appartient au Reich de prévenir l'exportation du patrimoine artistique allemand à l'étranger. » Une volonté d'intervention s'affirme, s'inscrit dans l'instrument fondamental. La République d'Empire se reconnaît le droit d'agir en une matière qui rentre normalement dans la compétence législative des Pays (Länder). Les mêmes dispositions sont reproduites en l'article 109 de la Constitution de la Ville libre de Dantzig, constitution qui, pour des motifs fort apparents, est calquée sur celle de Weimar.

La Constitution de la République d'Autriche, du 1<sup>er</sup> octobre 1920, se borne à ranger la protection des monuments parmi les matières où la législation et l'exécution sont de la compétence fédérale. Elle reconnaît implicitement par là que cette protection doit être assurée. La Constitution hellénique, du 2 juin 1927, décide que des lois spéciales régiront la propriété et la disposition des trésors archéologiques. D'où obligation de légiférer en ces matières.

Dernière née sur nos vieilles terres d'Occident, la Constitution de la République espagnole porte la date du 9 décembre 1931. Rédigée par des techniciens avertis, au lendemain d'un triomphe des partis



avancés, elle a fait bon accueil aux tendances les plus modernes et s'est inspirée sur plusieurs points de la Constitution de Weimar. Pour ce qui nous occupe, l'imitation est certaine, mais nous avons en plus d'une phrase sonore des précisions de détail et l'annonce voilée d'un mauvais coup.

Je lis l'article 45 dans sa traduction officielle : « Toute la richesse artistique et historique du pays, quel qu'en soit le propriétaire, constituera le trésor intellectuel de la Nation. Elle sera sous la sauvegarde de l'État qui pourra en interdire l'exportation et la vente et qui pourra décréter les expropriations légales jugées opportunes pour sa défense. L'État créera un registre de la richesse artistique et historique, il en assurera soigneusement la garde et il veillera à sa parfaite conservation. L'État protégera aussi les lieux qui sont remarquables par leur beauté naturelle ou par leur valeur artistique ou historique reconnue. »

Que l'on se reporte maintenant à l'article 44 : « La propriété de toute espèce de biens pourra être l'objet d'expropriation forcée pour cause d'utilité sociale, moyennant une indemnité convenable, à moins qu'une loi approuvée à la majorité absolue du Parlement n'en décide autrement. » Pour plaire au parti socialiste qui a conquis le quart des sièges au sein des Cortès constituantes, cette assemblée a admis la possibilité d'exproprier sans indemnité toutes les richesses, y compris celles qui concourent à former le « Trésor intellectuel ».

Cette faculté d'expropriation sans indemnité a été un emprunt à la Constitution de Weimar. Si la constitution allemande ne mentionne pas expressément l'expropriation des richesses artistiques, par son article 153 elle prévoit cependant le cas, comme le fait la constitution espagnole, où une loi spéciale déciderait la spoliation pure et simple. Il est plaisant de noter que seuls les particuliers peuvent être traités par le Reich avec cette désinvolture ; les constituants germaniques ont pris soin de réserver toujours l'indemnité si l'État s'empare de biens appartenant à des pays, communes ou associations. Ils ont reculé devant l'immoralité à l'égard des personnes morales !

Les républicains d'Espagne n'ont pas voulu de ces différences. Collectivités publiques et citoyens quelconques subiront éventuellement le même sort. On dira : le danger demeure hypothétique ; il est peu probable que les lois spéciales sur l'expropriation refusent toute compensation ; rien de pareil ne s'est produit en Allemagne depuis 1919. Pourtant, des esprits attardés estimeront sans doute que la défense des monuments et des paysages peut être assurée sans qu'il soit nécessaire de formuler ces menaces. Dans la crainte de surcharger les budgets, il est vraiment commode de prévoir, lors du vote de la constitution, la suppression possible du droit de propriété.

Laissons de côté cette querelle. On mesure combien

les constitutions nouvelles sont qui inspirait leurs aînées. Mais un Quel est l'intérêt pratique que présente dans les textes constitutionnels de dispositions à la sauvegarde du patrimoine artistique, historique, pittoresque ? Les articles précités des constitutions allemande et espagnole proclament seulement des principes. Au législateur ordinaire est réservé le soin de pourvoir à leur application ; il lui appartient d'aménager les procédures qui permettent de parvenir au résultat désiré. Pourquoi ne pas se fier entièrement à lui, et se contenter des lois ordinaires, puisqu'elles seront seules utilisables ?

Certes, la défense des édifices, des objets d'art, des sites, peut être organisée en l'absence de prescriptions constitutionnelles, et nous avons noté qu'un peu partout elle avait été instituée. Notre système français, actuellement assez perfectionné, ne serait pas meilleur s'il était dominé par quelques maximes générales, adoptées par une Assemblée Nationale. Nous ne proposons pas qu'on se mette en route pour Versailles ! Toutefois, les préceptes qui sont inscrits dans une constitution possèdent une triple valeur : ils donnent une direction, ils offrent une garantie, ils opèrent une propagande.

La constitution assigne des normes que le législateur ordinaire a l'obligation de respecter et de mettre en œuvre. Il n'est pas libre de s'abstenir ou d'agir à sa guise, il faut que les lois d'application interviennent et qu'elles ne s'écartent pas des règles d'ensemble posées par le pouvoir constitutif. Dans le cas où elles s'en écarteraient, elles seraient susceptibles, dans certains pays, d'être l'objet d'un recours pour inconstitutionnalité, et précisément ce recours est prévu par la Constitution espagnole devant un tribunal spécial qu'elle a créé. Enfin, la constitution est plus largement divulguée que les lois ordinaires, ses éléments sont enseignés jusque dans les écoles de village. Elle rend manifeste l'importance que revêtent pour la Nation les matières dont elle traite. Elle attire l'attention des autorités locales et de tous les citoyens sur les devoirs auxquels il faut se soumettre.

Ainsi, en inscrivant dans la constitution la nécessité de défendre les richesses artistiques et les beautés naturelles, l'assemblée de Weimar, les Cortès de Madrid n'ont pas fait œuvre vaine. Qu'on se garde seulement de croire que les textes les plus solennels suffisent pour que ne se dégradent pas de vieilles pierres ou ne soit pas rompue l'harmonie du ciel, de la terre et des eaux. Ces textes resteront lettre morte s'il n'y a pas pour leur application des volontés tenaces et de l'argent.

Pour le corps social comme pour le corps humain, une bonne constitution ne met pas à l'abri de tous les maux.

Henry PUGET,

*Maître des requêtes au Conseil d'Etat.*

## CORRESPONDANCE

### A PROPOS DU PORTRAIT DES ARNOLFINI DE JEAN VAN EYCK

M. Louis Dimier, dans une lettre dont je me fais un devoir de relever la courtoisie (*Revue de l'art*, novembre 1932) répond à ma note consacrée à son article sur le double portrait peint par J. Van Eyck, à la National Gallery. Malheureusement ses arguments ne me paraissent toujours propres à renforcer sa thèse. Si, dans ma note, j'inclinai vers l'interprétation généralement admise du tableau (portrait des époux Arnolfini), c'est que trois sur quatre des plus anciens documents connus : les deux inventaires de Marguerite d'Autriche et celui de Marie de Hongrie ne mentionnent pas de figure allégorique, ainsi que le postule la démonstration de M. L. Dimier. Quant au quatrième (Van Mander), il contient le mot *Fides* dont le sens est au moins douteux et qui peut être traduit aussi bien par *Fidélité*. D'ailleurs, dans les deux cas, l'auteur flamand n'a probablement fait qu'une simple métaphore, selon le goût de l'époque. Ajoutons que l'interprétation du texte flamand par l'Allemand Sandrart n'a aucune force probante, étant postérieure de deux cent quarante ans à l'inscription : Sandrart n'a pas dû en savoir beaucoup plus que nous sur la façon correcte d'interpréter la phrase de J. Van Eyck.

Par contre, la concordance du sujet, des détails mêmes (voir le miroir mentionné dans l'inventaire de la reine de Hongrie), de la date (1434), le nom des Arnolfini attesté par les deux *plus anciens* documents (les inventaires de Marguerite d'Autriche), tout cela ensemble paraît avoir une portée beaucoup plus grande que ne l'admet M. Dimier.

En ce qui concerne l'inscription latine : *Johannes de Eyck fuit hic*, quand bien même, du point de vue purement linguistique, *hic* pourrait s'interpréter de deux façons (je persiste à croire qu'il est impossible, en l'occurrence, de traduire *hic* par *celui-ci* ; voir ma note *G. B. A.*, juin 1932 ; M. L. D. en me citant omet ces trois mots qui sont les plus importants), je ne comprends pas bien l'objection de M. Dimier contre le témoignage invoqué par le regretté Salomon Reinach : si l'exemple qu'il donne n'est pas tout à fait identique, il présente une formule qui a été employée. D'ailleurs, il suffit de citer la conclusion de mon aimable contradicteur pour saisir la légitimité de mes réserves :

« L'inscription, dit M. L. Dimier, s'adresse à la postérité » (c'est justement ce qu'il faudrait prouver, qu'en savons-nous ?). Ainsi parlent *les morts* dans plusieurs *épitaphes* ». Mais Jean Van Eyck, précisément, n'était pas mort, ni sur le point de mourir, et nous n'avons aucune raison de lui prêter le langage d'une *épitaphe* ! Même « pour la postérité » un artiste vivant mettrait plutôt « celui-ci est Jean Van Eyck ». « Celui-ci fut » (fuit) — M. Louis Dimier le reconnaîtrait peut-être aussi — est une formule quelque peu bizarre pour quelqu'un qui est encore bien vivant. En outre, et ceci est encore plus grave, une « légende » ne pouvant s'appliquer qu'à une seule personne, sur un tableau qui nous en montre deux, est tout aussi bizarre.

M. MALKIEL-JIRMOUNSKY,

### DELACROIX ET RUBENS

Notre très estimé collaborateur M. Elie Lambert a reçu, à la suite de la publication de son article sur *Delacroix et Rubens* (*G. B.-A.*, novembre 1932), la lettre suivante, que nous nous faisons un plaisir de reproduire :

Paris, le 19 novembre 1932.

« J'ai lu avec intérêt votre article sur le rapport de filiation Rubens-Delacroix, à propos de la *Justice de Trajan*. Je suis tout à fait d'accord avec vous. A condition de ne pas entrer dans la comparaison de petits détails qui pourrait être décevante, il paraît évident que le rythme du tableau de Delacroix dérive de celui de Rubens.

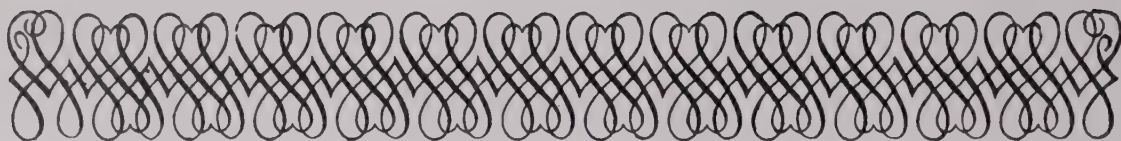
Votre démonstration eût été plus convaincante encore — même sans l'intervention des deux volets du triptyque — si vous aviez donné la date exacte du voyage de Delacroix à Anvers. Ce n'est pas en

septembre 1838 (date donnée par Burty, *Corresp. de Delacroix*, I, p. 231), mais en septembre 1839, comme le prouve l'estampille postale sur la lettre à Pierret du 21 septembre, que Delacroix est allé en Belgique et en Hollande. Vous voyez tout de suite l'intérêt de cette rectification : Delacroix regarde le tableau de Rubens à Anvers en septembre 1839 (il ne le connaissait auparavant que par la gravure), rentre à Paris à la fin du même mois, se met immédiatement, sur cette impression vive, à la composition de la *Justice de Trajan*, qu'il exécute avec une rapidité foudroyante. Le Salon où figura le tableau ouvrit en effet le 5 mars 1840.

« J'ai pensé que cette rectification ne faisait que confirmer votre thèse et c'est pour cela que je me suis permis de vous signaler une erreur dont, au surplus, vous n'êtes pas responsable.

André JOUBIN.





## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

CHARLES BOREUX. — **Musée national du Louvre. Département des antiquités égyptiennes. Guide-catalogue sommaire.** — Paris, Musées nationaux, 1932. 2 vol. in-8°, pl.

Ce guide est destiné à remplacer la *Notice sommaire des Monuments égyptiens* et la *Description sommaire des salles du Musée égyptien* par E. de Rougé. La dernière édition de la *Notice* date de 1883 et l'édition de la *Description* refondue par Pierret de 1895. Depuis lors, le classement des collections a été complètement remanié et, d'autre part, elles se sont considérablement accrues. En 1895, Georges Bénédite entra au Louvre comme conservateur-adjoint du Département égyptien, dont il devait devenir le conservateur en 1907. Il en mena à bien la réorganisation. Mais son but le plus cher fut de l'enrichir. Presque chaque année il partait pour l'Égypte et de ces missions d'achat il rapportait des pièces particulièrement caractéristiques, comme la chapelle funéraire du mastaba d'Akhouthotep, le buste d'Akhounaton, les deux groupes figurant le scribe Nebmeroutif aux pieds du dieu Thot, le bas-relief représentant la fabrication du « lirinon », etc.

La rédaction d'un nouveau catalogue s'imposait donc et nul n'était mieux qualifié pour l'exécuter que celui qui remplace aujourd'hui au Louvre Georges Bénédite, M. Charles Boreux. Il a voulu que son catalogue fût aussi un guide pratique. Bien entendu il ne signale que les monuments et les objets les plus importants. Pour chaque catégorie de ces monuments et de ces objets, il a rédigé des notices pleines d'érudition, dans leur brièveté exigée. Aussi y a-t-il en ces deux volumes les éléments d'une histoire de l'art égyptien, au moins pour les arts mineurs et surtout pour la sculpture, depuis les époques préhistorique et thinite jusqu'à celle des Antonins (III<sup>e</sup> siècle après J.-C.) qui marque la fin de la sculpture égyptienne. A propos des chefs-d'œuvre réunis dans la salle du Scribe, l'auteur nous donne en quelques pages excellentes sinon un abrégé de cette histoire, du moins une vue d'ensemble sur l'évolution d'un art que son apparente immobilité, due au respect traditionnel d'un idéal de noblesse et de gravité, n'empêchait pourtant pas de se montrer

libre et varié dans ses productions. Rien ne manque à ces deux volumes pour qu'ils soient des guides commodes pour le public, voire des instruments de travail précieux même aux savants, ni au début, un résumé de l'histoire d'Égypte suivi d'une liste de ces rois dont les noms ne sont guère familiers qu'aux spécialistes, ni à la fin un index général minutieusement établi.

A. C.

RICHARD DELBRUECK. — **Antike Porphywerke.** (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, im Auftrage des deutschen archaeologischen Instituts, herausg. von Hans Lietzmann u. Gerhard Rodenwaldt. N<sup>o</sup> 6). — Berlin et Leipzig, Walter de Gruyter, 1929. In-4<sup>o</sup>, 245 p., 112 pl., 122 fig.

« La pierre jette son cri du mur », dit l'Écriture. Ainsi certaines matières semblent douées d'une voix et d'une vertu. La beauté propre du porphyre, qui n'est celle ni du granit, ni du jaspe, ni de la turquoise, ni de l'onix, ni du basalte, lui donne une âme et lui confère une mission. Au cours des siècles le porphyre apparaît revêtu d'une majesté sacrosainte. L'Égypte pharaonique n'en subit pas le prestige, mais les Ptolémées ouvrirent la route du désert qui conduisit leurs sculpteurs vers les carrières de Myos Hormos. L'Empire romain, Auguste, Caligula, Claude, Néron, Trajan et Marc-Aurèle, Elagabale et Dioclétien remirent à cette pourpre minérale le soin d'exprimer leur puissance œcuménique. Sous Constantin, un cérémonial hiératique voulait que les mains impériales ne touchassent que la pourpre, que les pieds ne fussent en contact qu'avec le porphyre, aussi, dans le *consistorium* ou salle du trône, des *rotæ*, ou *ὀμαλῆς*, isolaient du profane la personne auguste. L'Église chrétienne fut l'héritière du respect religieux dont on entourait ce marbre sanglant.

On jugera par ces quelques aperçus de l'intérêt général que présente l'étude consacrée par M. Delbrueck aux œuvres antiques en porphyre. Le nom de l'auteur nous est un sûr garant de l'ampleur et de l'exactitude de son information. Son introduction, assez brève mais très nourrie, précède un cata-

logue de tous les ouvrages dont il nous reste soit une description dans les textes, soit des vestiges dans les musées ou les collections. Le problème iconographique est un de ceux qui retiennent l'attention de l'auteur. Celui-ci indique, à titre comparatif, monnaies et camées. Sur ce terrain, je lui signalerai quelques documents qu'il n'a pu connaître, mais qui sont d'importance ; les médaillons de Constance Chlore (étudiés ici-même, en juillet 1932), de Maximin Daia (comparez le buste du Kaiser-Friedrich Museum), des deux Licinius, conservés dans la collection Carlos de Beistegui. Mais si les effigies monétaires sont parfois, à cette époque, fallacieuses, que dira-t-on de certaines attributions, celle du buste de marbre du Musée Torlonia, par exemple, que l'on peut comparer au bronze de la glyptothèque de Munich, ou au médaillon d'or de Constance Chlore que je citais tout à l'heure ? (Voyez aussi le buste de marbre de la glyptothèque Ny-Carlsberg, et l'article de M. Fr. Poulsen dans la *Revue archéologique*, juillet-octobre 1932.)

De fort bonnes planches mettent sous les yeux du lecteur les plus remarquables des monuments qui nous ont été conservés, entre autres les prisonniers daces du Louvre, le torse de Ravenne, les quatre empereurs de Saint-Marc de Venise ou de la bibliothèque du Vatican, ou encore ce buste de Constantin Rhinotmète, l'empereur au nez coupé, dont la dure matière éternise l'affreuse mutilation.

J. B.

Dr WILHELM NEUSS. — *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. Das Problem der Beatus-Handschriften* (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, herausgegeben von ihrem spanischen Kuratorium, K. Beyerle, H. Finke, G. Schreiber). — Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1931. 2 vol. gr. in-8° de 295 p. et 6 p., 168 planches.

M. le professeur Neuss, de l'Université de Bonn, bien connu par ses remarquables recherches sur l'illustration des bibles catalanes, parues il y a dix ans, vient de publier le travail d'ensemble qu'il avait promis à cette époque, sur les problèmes soulevés par le classement et l'étude des sources iconographiques du *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus de Liébana. Il voit dans ces documents si précieux toute une série de copies prises sur des peintures chrétiennes primitives, et les considère comme la clef de l'art préarabe espagnol ainsi que de la formation de l'art mozarabe. Après une minutieuse description de tous les manuscrits connus, il essaie d'en dresser l'arbre généalogique, de manière à pouvoir en reconstituer l'archétype, et il s'efforce d'y parvenir par la double comparaison des thèmes iconographiques et des textes. Déjà Miller avait étudié les mappemondes en 1881 et en avait donné un tableau de filiation ; mais il n'avait pas compris l'importance de l'Apocalypse de Saint-Sever, qui se

vérifie encore par la comparaison des représentations de la Vision de la rétention des Vents et de la Vision du Seigneur dans les nues. La scène du Déluge, avec l'arche de Noé, montre la dépendance d'un modèle encore reconnaissable dans le Pentateuque Ashburnham et les octateuques byzantins. La comparaison des tableaux du nom et du nombre de l'Antéchrist indique aussi que le modèle original peut être retrouvé dans les Apocalypses de Saint-Sever et de Madrid.

Puis l'auteur passe à la classification des manuscrits d'après les variantes du texte, en prenant pour base l'édition Florez, car il n'a pu utiliser l'édition Sanders parue pendant que son ouvrage était déjà sous presse. Il arrive ainsi à distinguer les manuscrits en deux groupes qui se subdivisent chacun en deux branches diversement ramifiées, et se refuse à admettre qu'il ait pu y avoir, comme on l'avait prétendu, plusieurs rédactions de l'ouvrage dues à Beatus lui-même. Le premier groupe, qui est à ses yeux le plus important, renferme le manuscrit de Saint-Sever, l'exemplaire le plus complet et, si l'on fait abstraction des influences septentrionales, la copie la plus fidèle. Toute une branche de ce groupe représente un abrégé de l'archétype. Au x<sup>e</sup> siècle, le style hellénistique est remplacé par le style mozarabe, et c'est ce dernier qui prévaut dans le second groupe : certains manuscrits y présentent, en effet, une tendance caractéristique à la stylisation linéaire et schématique, comme ceux de Gironne et de Tarracone. Ces influences proviennent vraisemblablement de l'Espagne méridionale. On y observe des éléments dont on ne trouve d'analogue qu'en Égypte, dans l'art copte, ou en Perse. Cela s'explique par les apports d'Orient faits par les Arabes, et c'est du califat du Sud de la péninsule que les modèles de ce genre ont dû venir contaminer les productions des artistes septentrionaux.

M. Neuss pense que Beatus tira les miniatures de son *Apocalypse* non d'un autre *Commentaire*, mais d'une Bible ornée de scènes encadrées. Pour en déterminer plus exactement le pays d'origine et la date, il compare les inscriptions des peintures avec les versions anciennes de l'Apocalypse et y trouve des ressemblances avec les leçons fournies par Tyconius et Primasius, auteurs africains des iv<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles. Il considère donc comme très possible que Beatus ait connu un modèle nord-africain. C'est le même problème que pour le Pentateuque Ashburnham qui se présente, et il est certain que le modèle de Beatus fut composé avant le Pentateuque, en un style qui n'était pas mozarabe.

Le *Commentaire* du livre de Daniel fut enuminé à l'aide d'un livre séparé de Daniel, avec des miniatures intercalées dans le texte. Dans l'image du Daniel de Saint-Sever a été conservé le portrait de l'auteur de cet ouvrage, qui fut écrit antérieurement au Pentateuque Ashburnham, probablement au vi<sup>e</sup> siècle.



Il n'en est pas de même de la représentation de Jérusalem dans le second groupe, laquelle dérive d'une Bible mozarabe du type de celle de la collégiale Saint-Isidore de Léon.

M. Neuss complète son étude sur les Apocalypses espagnoles par un aperçu sur celles du Sud de l'Allemagne (Apocalypses de Bamberg, de Valenciennes et de Paris, n. a. lat. 1132) et montre que celle de Berlin a dû être écrite en Italie. Les Apocalypses de Paris et de Valenciennes renferment une version antérieure à la Vulgate répandue en Italie, et par là l'origine chrétienne antique de l'archétype est sûre. Une autre famille est représentée par les Apocalypses de Trèves et de Cambrai, du IX<sup>e</sup> siècle, provenant de Gaule ou de Belgique. L'archétype chrétien primitif se reconnaît à plus d'un détail et le texte est une Vulgate très ancienne. Mais c'est en Espagne qu'on trouve les plus beaux modèles, pleins de vie, d'énergie et de sens dramatique.

Telles sont les conclusions auxquelles aboutit M. Neuss dans sa pénétrante étude qu'accompagne un album de soixante-huit phototypies reproduisant les principales pages des manuscrits dont il s'est occupé. Quelle que soit la part d'hypothèse, parfois un peu grande, par exemple en ce qui concerne les origines africaines, on ne saurait trop féliciter l'auteur de tous les rapprochements et éclaircissements nouveaux qu'il nous apporte. Certaines de ses reproductions auraient gagné à être exécutées à plus grande échelle, mais il se trouvait lié par les nécessités de son format un peu réduit. C'était la seule façon pratique de présenter d'ensemble, à des conditions abordables, tous les documents iconographiques si patiemment réunis et comparés par lui, comme il l'avait déjà fait précédemment pour les Bibles catalanes. En résumé, excellent travail, qui marque un progrès important dans les recherches sur l'illustration de l'Apocalypse au moyen âge.

Ph. LAUER.

IVAN STCHOUKINE. — **Les miniatures persanes.** — Musée national du Louvre. — Paris, Éd. des Musées nationaux, 1932, p. 104 ; pl. 32, in-8°.

L'apparition de ce catalogue précédé d'une introduction des plus substantielles doit réjouir tous les amateurs et les spécialistes de l'art persan. Il fait pendant au catalogue des miniatures indiennes rédigé par le même auteur, c'est un guide aussi clair et aussi précis. Outre une esquisse générale et un exposé historique, accompagné d'une pénétrante analyse stylistique des miniatures persanes, M. Stchoukine nous donne dans son catalogue nombre de renseignements précieux. C'est ainsi qu'il signale un exemplaire du *Traité des automates* d'Al-Jazari, conservé actuellement à la Bibliothèque du Topkapı Sérail (n° 3472) à Constantinople, œuvre du calligraphe Moḥammad Yūsuf ben 'Othman al-Hesnkefi, datée de la fin du sha'ban 602 de l'hégire (début d'avril 1206 après J.-C.). Ce volume comprend

89 feuillets, soit 178 pages numérotées (o m. 330 X o m. 240), ornés de nombreuses illustrations reproduisant l'aspect général et le mécanisme des automates. Ces peintures, semblables à celles du manuscrit bien connu du même traité de la bibliothèque de Sainte-Sophie à Constantinople, leur sont antérieures de près d'un siècle et demi. Le manuscrit du Sérail a, jusqu'à ce jour, échappé à l'attention des orientalistes tandis que celui de Sainte-Sophie a fait l'objet de nombreuses études.

M. J.

AL. BUSUIOCEANU. — **Colecția regală de pictură.** (Extr. de la revue *Boabe de grâu*, 5 mai 1932). — Bucarest, 1932, 18 p.

La brochure de M. Busuioceanu est précieuse parce qu'elle nous apporte l'état sommaire, accompagné de quelques renseignements, encore insuffisants, d'une collection de peinture importante, mais jusqu'ici à peu près délaissée par les historiens d'art. Il s'agit des tableaux réunis par la maison royale de Roumanie et dispersés dans plusieurs palais. Nulle étude n'a paru à leur sujet depuis le catalogue publié à Paris, chez Braun, il y a trente-cinq ans, par Leo Bachelin, bibliothécaire du roi Carol I<sup>er</sup>. En 1898, l'inventaire comptait 214 tableaux : 91 italiens, 15 allemands, 51 flamands et hollandais, 29 espagnols, 27 français, 1 anglais. Les écoles et les maîtres les plus illustres de la peinture sont représentés dans cet ensemble par des œuvres importantes ou même capitales. Le fonds de la collection avait été constitué jadis par des acquisitions heureuses du roi Carol : celle de la collection Bamberg, et celle de Louis-Philippe vendue à Londres en 1853, qui comprenait les tableaux du maréchal Soult et du marquis de las Marismas. Voià pourquoi, à côté d'œuvres italiennes — je citerai rapidement, *Vénus et l'Amour* de Palma Vecchio, le *Noli me tangere* de Fra Angelico, le portrait de *Marc Antonio Barbaro* de Tintoret, les *Quatre Évangélistes* du Corrége — les collections royales de Roumanie comprennent nombre de tableaux espagnols du premier rang, entre autres un grand portrait par le Greco, que les musées d'Espagne pourraient leur envier. Ailleurs, je signalerai l'*Hercule* de Rubens, le *Christ au mont des Oliviers* de Van Dyck, *Aman implorant le pardon d'Esther* de Rembrandt, une étude de Delacroix pour la *Barque de Dante* ; enfin, parmi les Français, un excellent portrait de Charles IX attribué à François Clouet. Il est regrettable d'avoir à ajouter en terminant cette note, que quelques-unes de ces peintures, notamment *La Robinetta* de Reynolds, et le *Saint Maurice* de Rembrandt, ont été détruits tout récemment, au cours de l'incendie du château de Sinaia.

J. B.

J. HOWARD WHITEHOUSE. — **The Paradise of Tin-**

toretto. — Londres, Oxford University Press. Humphrey Milford, 1931, 54 p., 16 pl., in-8°.

Le petit livre de M. J. Howard Whitehouse donne une description fort utile et une analyse très poussée de l'immense peinture du Tintoret qui décore la salle du conseil du Palais des Doges. Cet ouvrage de vulgarisation permettra aux débutants de se rendre mieux compte de la beauté, de l'ordre et de l'harmonie qui règnent dans les conceptions du maître. On regrettera, peut-être, l'absence de tout renseignement historique sur la création, sur les ébauches primitives de cet ouvrage. Tout récemment encore, une étude fort intéressante de M. J. Meder a jeté une lumière très particulière sur la question de l'origine du panneau (*Die Graphische Kunst*, 1931, cahier 2/3, sur la première ébauche qui se trouve à la bibliothèque de Salzbourg, cf. notre compte rendu dans la *G. B.-A.*, 1931, p. 381). On trouvera aussi quelque peu inutile l'exposé de différentes légendes de saints, qui n'ont que peu de rapport avec la conception du Tintoret. D'ailleurs, ces légendes sont toujours citées de seconde main et n'apportent rien de nouveau à l'étude de l'œuvre. De toute façon, l'auteur fait preuve d'une sensibilité artistique réelle et c'est le plus grand éloge qu'on puisse faire de son petit ouvrage.

M. J.

MARIO TINTI. — *Guardi*. — Paris, Rieder, 1930. In-8°, 64 p., 60 pl. (Maîtres de l'art ancien).

L'intérêt de l'étude de M. Mario Tinti réside en ce que l'auteur a tenté de présenter l'œuvre de Guardi non seulement comme un important événement artistique, mais aussi comme l'expression de toute une époque, de la vie sociale, politique et même économique du XVIII<sup>e</sup> siècle vénitien. M. Tinti — là est son grand mérite — n'isole pas le phénomène artistique de toutes les autres manifestations de la vie spirituelle de l'époque. Il est cependant fâcheux qu'un certain nombre d'erreurs se soient glissées dans son exposé de la vie littéraire à l'époque de Guardi. Ainsi, ce ne sont pas les œuvres de Gaspare Gozzi qui furent opposées à celles de Goldoni, mais celles de son frère cadet Carlo (Gaspare fut un brillant critique littéraire et pamphlétaire de la même époque). C'est encore Carlo qui écrivit les *fiabe* (comédies sur des sujets tirés des contes de fées, et non pas *fables*). Le style de Carlo a été toujours considéré en Italie comme très médiocre, boursoufflé, même incorrect ; tout en visant à prolonger et à ressusciter la tradition de la *commedia dell'arte*, sans en avoir la saveur primesautière et naïve, ce style n'a jamais rien eu de commun avec l'« élégante poésie de cour d'Arioste », contrairement à ce que prétend l'auteur (voir page 16, etc.). Ces inexactitudes sont d'autant plus regrettables que l'ensemble du tableau donné par M. Tinti est, par ailleurs, fort exact.

M. J.

ETTORE VERGA. — *Bibliografia Vinciana. 1493-1930*. — Bologne, Nicola Zanichelli, 1931, 2 vol. in-8°, 837 p.

Cet ouvrage du regretté E. Verga est le résultat de vingt-cinq ans de recherches. On y trouve rassemblés les œuvres de Léonard de Vinci, les manuscrits, les dessins, les éditions et les anthologies, qui se sont succédé de 1493 à 1930. La partie essentielle (726 pages) comprend le catalogue critique des écrits consacrés au grand artiste. Tout en reconnaissant l'importance de ce travail, on regrette que le principe du classement n'apparaisse pas plus nettement. Il eût été souhaitable qu'une méthode plus rigoureuse eût dirigé l'effort de l'auteur. Pourquoi un grand nombre d'articles, dont M. Verga lui-même reconnaît le manque d'intérêt, sont-ils cités, alors que tous les catalogues de ventes sont exclus, bien qu'on y trouve souvent des informations, des attributions qu'on chercherait en vain ailleurs ? La liste des catalogues de collections privées est très incomplète. On y cherche en vain, par exemple, le catalogue de la collection Leuchtenberg, 1852, par Passavant, qui reproduit deux tableaux actuellement perdus. Ces observations ne doivent pas nous empêcher d'apprécier la tâche accomplie par l'auteur et l'importance des informations qu'il a accumulées dans ces deux volumes.

M. J.

Frankfurt zu Goethes Jugendzeit... Ausstellung, Bad Homburg, 1932... *Bad Homburg*, 1932. In-8°, 36 p. et pl.

On aime à connaître les milieux où s'épanouit le génie. Cette noble curiosité a ému l'Allemagne au moment du centenaire de la mort de Goethe, et la petite ville de Bad Homburg s'est honorée à la satisfaction. Elle a réuni à l'intérieur de son Kurhaus tout ce qui peut permettre d'évoquer ce Francfort du XVIII<sup>e</sup> siècle, ville d'Empire et opulente cité marchande, qui tient tant de place dans « Dichtung und Wahrheit » : plans et vues générales, portraits d'empereurs, de magistrats, de bourgeois et d'artistes, estampes représentant les cérémonies du couronnement, œuvres de peintres locaux, livres, dessins, journaux, etc. L'intérêt de l'ensemble est évidemment d'ordre plutôt documentaire qu'artistique. En tout cas, il aide à comprendre Goethe et son œuvre, c'est la bonne manière de servir la gloire des grands hommes.

A. C.

HENRI A. LAVACHERY. — *Les arts anciens d'Amérique au Musée archéologique de Madrid*. — Anvers, De Sikkels. In-4°, 129 p., 51 pl.

Voici un nouveau et fort beau volume consacré aux antiquités américaines sur lesquelles se portent de plus en plus l'attention des savants et même le goût du public. L'histoire de l'art, à notre époque, a singulièrement gagné en extension ; les jugements



exclusifs ne sont plus de mise, et l'on est disposé à admettre que tel masque nahoa, tel temple maya, telle orfèvrerie quimbaya, sont dignes de respect, voire d'admiration, que la valeur de ces documents humains est considérable. Le Musée archéologique de Madrid, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas des plus riches en trésors précolombiens. — Où se sont égarées les merveilles rapportées par les conquistadores ? — Toutefois, le hasard des legs et des donations y a réuni nombre d'objets inestimables, parmi lesquels il faut faire une place à part aux objets d'or des Quimbayas de Colombie, dont le style et la technique sont prestigieux. Mais le domaine que l'on parcourt en passant d'une salle à l'autre est vaste : il va de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord (Kwakinti, Tlingit), aux Arawaks de Porto-Rico, aux Ges du Brésil, aux Mayas, aux Totonagues, aux Nahoas du Mexique, aux Guéтары de Costa-Rica, aux Incas du Pérou, aux Atacamas du Chili. En feuilletant cet album, nous passons de l'expressionnisme le plus fantaisiste au réalisme le plus attentif, dont ce masque maya en stuc coloré offre un exemple étonnant. Sans doute n'avons-nous là que des *membra disjecta*, Il faut les replacer par la pensée dans le cadre des monuments architectoniques dont le mystère commence seulement d'être dévoilé par les explorations récentes — les plus importantes ont été réalisées par l'Institution Carnegie. — Mais on ne saurait surestimer la valeur de ces catalogues et de ces inventaires, dressés avec toute la conscience scientifique, qui peu à peu ordonnent une matière jusqu'ici abandonnée dans le bric-à-brac des sauvageries à peine dignes de retenir une curiosité oisive. L'ouvrage parfaitement conçu de M. Lavachery a sa place marquée dans toute bibliothèque d'art.

J. B.

WERNER WEISBACH. — **Französische Malerei des XVII<sup>e</sup> Jahrhunderts.** — Berlin, Heinrich Keller, 1932. In-4°, 381 p., 140 grav., 33 pl.

La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle est peu connue en France, à plus forte raison en Allemagne, bien que le meilleur ouvrage que nous possédions sur Poussin soit dû, à un Allemand. Aussi l'étude d'ensemble, si claire et si bien informée, de M. W. Weisbach, qui professe l'histoire de l'art moderne à l'Université de Berlin, rendra-t-elle les plus grands services à ses compatriotes. Quant aux lecteurs français, si les chapitres consacrés à Callot, à Simon Vouet, à Lebrun, à Rigaud ne leur apportent aucune lumière nouvelle, ils sauront gré à l'auteur d'attirer leur attention sur l'originalité d'un méconnu tel que Gaspard Dughet, qui est le troisième des grands paysagistes français à Rome, et de leur faire connaître certains tableaux importants de Claude Vignon, de Georges de La Tour, de Jacques Courtois exilés à Potsdam, à Berlin ou à Dresde.

Un critique vétilleux pourrait reprocher à M.

Weisbach quelques lacunes, dont la plus grave est sans doute l'omission de l'excellent portraitiste François de Troy, que les contemporains considéraient comme l'égal de Largillière et de Rigaud ; quelques erreurs historiques : Diane de Poitiers attribuée comme maîtresse à Henri IV (p. 21) ; Jean de Bologne qualifié d'Italien (p. 13), comme s'il était né à Bologne et non à Douai dans la Flandre française ; Philippe de Champagne, qui était un Bruxellois d'origine champenoise, qualifié de Flamand ; de nombreuses incorrections dans l'orthographe des noms français (Jaques au lieu de Jacques, Saint-Maudé pour Saint-Mandé, Duplessis de Mornay au lieu de Duplessis-Mornay), qu'il eût été facile d'éviter en faisant relire les épreuves par un correcteur connaissant notre langue. On s'étonne également que l'auteur semble ignorer ou du moins ne mentionne nulle part dans ses notes quelques-uns des ouvrages les plus importants consacrés à l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle : par exemple l'*Histoire de la peinture* de Louis Dimier, la monographie monumentale de *Jacques Callot* par Lieure.

Mais ces menues objections ne nous empêchent pas de reconnaître le mérite d'un ouvrage qui est assurément une des meilleures contributions apportées par un étranger à l'histoire de l'art français.

Louis RÉAU.

M. ALPATOR et N. BRUNOV. — **Geschichte der altrussischen Kunst.** — Augsburg, Benno Filser, 1932, in-4°, 1 vol. de texte de 423 p. et 1 vol. de planches de 137 p.

OSKAR WULFF. — **Die neurussische Kunst.** — Même éditeur, 1 vol. de texte 361 p. et 1 vol. de planches 217 p.

Les Allemands qui, malgré leur proximité géographique de la Russie et les multiples intérêts qu'ils ont dans ce pays, étaient restés jusqu'à la guerre très en retard sur la France au point de vue de l'exploration scientifique de l'art russe, semblent vouloir depuis quelques années rattraper le temps perdu et multiplient les publications sur ce que Strzygowski appellerait « une terre neuve de l'histoire de l'art ». Ces publications souvent luxueuses sont d'ailleurs signées, pour la plupart, de noms d'émigrés russes.

Jusqu'à présent, c'est l'histoire de l'icone qui avait surtout bénéficié de cette vogue de curiosité ou de besoin d'information. Mais voici qu'un éditeur entreprenant ose lancer, en dépit de la crise de la librairie, une histoire générale de l'art russe, ancien et moderne, en deux gros volumes accompagnés chacun d'un album de planches. On ne peut qu'admirer ce coup d'audace en souhaitant que le succès vienne le justifier.

Au point de vue de l'ampleur du plan, cet ouvrage tient le milieu entre l'étude plus condensée et de présentation plus modeste que j'ai publiée il y a dix ans et la grande histoire de l'art russe entreprise

avant la guerre sous la direction d'Igor Grabar. De même que l'histoire monumentale en langue russe qui, comme on sait, est restée en suspens du fait de la guerre et de la révolution, c'est un travail collectif, mais avec un nombre de collaborateurs très limité. M. Brunov s'est chargé de l'architecture, M. Alpatov de la peinture et de la sculpture, tandis que M. Oskar Wulff prenait dans son lot l'art russe moderne depuis Pierre le Grand.

Le résultat de la collaboration de ces trois spécialistes qualifiés est excellent. Peut-être, cependant, pourrait-on reprocher à M. Wulff, dont toutes les préférences vont aux *Ambulants* (Peredvijniki) aujourd'hui si démodés, une fâcheuse timidité de goût qui donne à son exposé, pourtant tout récent, un air vieillot et suranné. On jurerait que ce livre, publié en 1932, a été pensé et composé il y a cinquante ans, vers 1880. C'est ce qu'on appelle en allemand « ein verspätetes Buch ».

Il y a quelques erreurs à relever. L'expression de *Smolno-Stift* (p. 24) pour désigner l'Institut Smolny est incorrecte. L'auteur s'imagine à tort que Catherine II n'a pas pu décider Diderot à venir à Pétersbourg, alors qu'il y est venu en 1773, que son correspondant Grimm vivait à Rome alors que, comme chacun sait, il résidait à Paris, etc.

Louis RÉAU.

**RENÉ CROZET. — L'Art roman en Berry.** — Paris, E. Leroux, 1932. In-4°, XII-436 p., fig. et carte. (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon).

Art roman en Berry et non art roman berrichon. L'auteur conclut en effet que ce dernier n'existe pas. Avec prudence, il estime que les éléments communs remarqués et étudiés par lui dans de nombreuses églises — plan bénédictin, arcature aveugle décorant à l'extérieur la partie haute de l'abside, colle-rette de feuillages rabattus sculptée aux chapiteaux, thèmes iconographiques très souvent empruntés à la vie des saints — ne suffisent pas à caractériser une école. « Le Berry apparaît à tous points de vue comme une marche frontière entre le Midi et le Nord », et, en art comme en politique, il subit l'influence et du Midi aquitain et du Nord où grandit le roi capétien. Même Robert de Lasteyrie, qui allait jusqu'à parler d'une école romane du Berry, y reconnaissait toutes sortes d'influences venues de l'Auvergne, du Limousin, du Poitou et de la Bourgogne.

Le Nord, lui aussi, en a exercé, mais de moins puissantes. Citons à son actif le grand nombre de nefs non voûtées, les nefs à collatéraux directement éclairées et couvertes en charpentes, les clochers à flèches pyramidales très effilées. De là viennent encore certains éléments décoratifs, bâtons brisés ou ornements géométriques. Enfin, les grands portails royaux du Nord ont influencé ceux de Bourges, de Déols et de Germigny-l'Exempt. C'est peu, à côté

des importations méridionales. Comme dans le Midi, de nombreuses églises du Berry ont leur abside en hémicycle empâtée dans un massif de maçonnerie et ornée à l'extérieur de grandes arcatures partant du sol ; comme dans le Midi également, les coupoles, la nef unique et, dans l'ornementation, les arcs lobés, les modillons à copeaux, les chapiteaux historiés sont fréquents. Le Sud-Ouest, si riche encore aujourd'hui en églises romanes, inspire l'ordonnance des façades à plusieurs rangées d'arcatures, où le portail central sans tympan s'ouvre entre deux fausses portes ; à son exemple, à l'intérieur, les coupoles sont construites sur pendentifs, les collatéraux épaulent le vaisseau central, les chapiteaux s'ornent de scènes particulières : oiseaux buvant dans un calice, Daniel entre les lions, Samson, etc. Quant à la Bourgogne, ses apports, transmis par l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, se réduisent en architecture aux colonnettes tournées et aux portails à tympan plein de quelques églises, aux pilastres cannelés de Chezal-Benoît et aux contreforts-colonnes à glacis d'Annoye. Les influences bourguignonnes sont plus fréquentes dans les sculptures des chapiteaux.

Faut-il s'étonner qu'après avoir discerné — avec une sagacité érudite très sûre — dans les édifices du Berry, tant d'importations étrangères, M. Crozet conclue qu'« en résumé la Loire moyenne pourrait fort bien avoir servi d'axe à une vaste zone neutre entre les écoles du Midi et celles du Nord » ? Zone neutre où l'on ne peut même pas délimiter géographiquement les champs d'influence puisqu'on trouve parfois dans un même édifice, à l'abbatiale de Déols, par exemple, des éléments qui proviennent d'écoles diverses.

A. C.

**LÉO BRONSTEIN. — Altichiero. L'artiste et son œuvre.** — Paris, Vrin, 1932. In-8°, 152 p., ill.

« La personnalité d'Altichiero est celle d'un conciliateur. La Méditerranée et l'Occident — Giotto et la France — interviennent et se fondent dans son beau rêve pacifique. C'est un conciliateur ; ce n'est pas un lutteur. De là, sa place secondaire dans l'histoire. » Telle est la conclusion à laquelle arrive M. L. Bronstein dans ce livre plein de suggestions, consacré à un peintre qui n'a pas encore été suffisamment étudié en France. Il est vrai que les travaux de MM. Schubring, A. Venturi, Van Marle, ceux de M<sup>me</sup> de Sandberg-Vavalà ont déjà déblayé le terrain. Mais le grand mérite de l'auteur est d'avoir su pénétrer, autant qu'il est possible, la conception de l'espace, de la forme et de la couleur, qui est propre à cet artiste et d'avoir essayé de le réintégrer dans son époque, de déterminer les affinités et les divergences formelles par lesquelles son art se rapproche et se distingue de l'art de son temps. Dans un court chapitre initial sont résumées toutes les informations sûres concernant la vie d'Alti-



chiero. L'analyse de ses œuvres (surtout à San Felice et à San Giorgio de Padoue, au tombeau de Dotto et de Cavalli) fait suite à cet exposé. L'étude serrée des détails permet de discerner le cachet personnel de l'artiste, les traits qui le distinguent de son collaborateur Avanzo. Les derniers chapitres, les plus importants du livre, sont consacrés à assigner une place à Altichiero dans le tableau d'ensemble, tracé à grandes lignes, de l'art européen à la fin du moyen âge. C'est un exposé qui fera méditer et qui tend vers une synthèse philosophique. L'auteur a su mettre à profit les récentes recherches, dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art, pour donner une ampleur et une portée des plus générales à l'objet de ses études. En particulier, les travaux de M. H. Focillon ont laissé une empreinte efficace sur les idées directrices de M. L. Bonstein, sur sa conception de l'art médiéval : de l'art occidental et de l'art méditerranéen. On ne saurait le lui reprocher, ni lui souhaiter un meilleur guide. Une bibliographie sommaire, mais choisie, est donnée à la fin de ce petit livre bien documenté.

M. J.

DOROTHÉE WESTPHAL. — **Bonifazio Veronese (Bonifazio dei Pitati)**. — Munich, Buckmann, 1931. In-8°, 170 p., 32 pl.

La monographie de M<sup>me</sup> Dorothée Westphal est consacrée à un peintre, fort apprécié par ses contemporains (voir Vasari, Ridolfi, Boschini, A. Giusconi), mais qui fut méconnu et presque méprisé par les historiens d'art depuis Cavalcaselle. Morelli, lui-même, croyait encore à l'existence de trois Bonifazio, entre lesquels il répartissait une œuvre qui n'appartient en réalité qu'à un seul auteur. Gustave Ludwig, le premier, sans pousser plus loin l'analyse stylistique des ouvrages de Bonifazio, sut déjà préciser les données historiques exactes qui permettent de les étudier. M<sup>me</sup> D. Westphal a suivi M. G. Ludwig sur cette voie, en approfondissant ces recherches. Pour la première fois, il nous présente une étude complète sur l'artiste, une analyse de toute son œuvre, datée d'une façon à peu près sûre. Nous savons maintenant que seuls trente-cinq tableaux sont authentiques. Ils se classent sous trois périodes. Quant aux ouvrages attribués à tort à Bonifazio, on nous en fournit également le catalogue. Enfin des remarques peut-être un peu sommaires (on ne saurait le reprocher à l'auteur : une étude plus approfondie demanderait trop de place) sur l'école et l'atelier de Bonifazio complètent cette étude. Le plus grand intérêt du livre est dans sa manière de présenter un artiste qui fut décorateur, peintre de

genre et peintre de portraits. Elève de Palma Vecchio, Bonifazio continue la tradition de Carpaccio ; c'est un traditionaliste et non pas un novateur, il reste fidèle à l'ancienne école vénitienne et s'oppose à Titien. On nous présente, enfin, ce grand maître de la couleur et de la lumière, comme un précurseur de Schiavone, Antonio Palma, Jacopo Bassano et Tintoret. Un index et une bibliographie sont donnés à la fin du volume.

M. J.

GIUSEPPE FIOCCO. — **Carpaccio**. Traduction de Jean Chuzeville. — Paris, Crès, 1931. In-4°, 115 p., 201 pl.

Après Cavalcaselle, G. Ludwig et P. Molmenti, M. Giuseppe Fiocco vient de contribuer plus que quiconque en écrivant le présent volume à la connaissance de l'artiste qu'il appelle « le premier poète du règne de la Sérénissime, fille merveilleuse de l'Occident et de l'Orient ». Suivant la voie déblayée par Vasari et Ridolfi, l'auteur retrace la vie du peintre, en utilisant tous les documents qui ont été à sa portée. Ainsi M. G. Fiocco présente Carpaccio sous une lumière nouvelle et plus éclatante que ses devanciers. Il expose à nouveau l'ancienne thèse de Ruskin, plus sentie que démontrée par ce grand poète anglais ; mais il la reprend, armé de tout l'outillage d'une analyse historique des plus rigoureuses. Dans ce livre qu'on doit compléter par un article récemment publié par le même auteur (*Bollettino d'Arte*, août 1932 : *Nuovi documenti intorno a Vittore Carpaccio*), l'auteur suit pas à pas la formation artistique du peintre vénitien. Il détermine quelles furent les influences d'Andrea Mantegna, de Gentile et de Giovanni Bellini, d'Antonello de Messine et des Flamands sur la peinture de son époque, la place de notre artiste, le vrai rôle qu'il a joué parmi ses contemporains, enfin les étapes de sa carrière artistique et le caractère de son art. L'exposé est accompagné d'une bibliographie sommaire, d'une courte liste de témoignages et de documents contemporains, d'un catalogue raisonné des peintures et dessins, avec des références aux études qui leur ont été consacrées, d'une liste des ouvrages perdus, de deux autres listes de dessins et d'ouvrages attribués à Carpaccio, d'une note sur Pietro et Benedetto Carpaccio, les fils du maître, d'une autre note sur Lazzaro Bastiani, qui a été considéré par Ludwig et Molmenti comme un inspirateur et que M. G. Fiocco réduit à l'humble rôle d'imitateur et de disciple.

M. J.

## REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

**Léonard et Desiderio.** — Contrairement à l'opinion trop répandue sur le réalisme de Léonard de Vinci, sur ses esquisses d'après nature, etc., les historiens de nos jours relèvent chez lui l'importance de la tradition, de l'école, de la stylisation. Naguère encore, M. W. Meinhof (*Repertorium für Kunstwis-*

le style de Léonard et cite nombre de reliefs du sculpteur de Settignano qui ont servi de modèle au Vinci ou ont exercé leur influence même sur ceux de ses dessins ou de ses tableaux que l'on considère généralement comme exécutés d'après nature (voir, par exemple, les affinités frappantes entre la *Madone de Bénois* de l'Ermitage et la *Vierge et l'Enfant* de Desiderio qui, jadis au Palais Panciatichi, est aujourd'hui au Musée National de Florence ; cf. aussi les esquisses du British Museum et du Louvre).

Les études comparatives permettent, enfin, à l'auteur de formuler une hypothèse sur la paternité de la terre cuite du Victoria and Albert Museum, qui pourrait être attribuée à Léonard. Elle concorde avec la description que donne Vasari d'une œuvre de sa jeunesse, et réunit des éléments stylistiques qu'on ne s'attendrait à trouver que chez lui. La possibilité de cette attribution a été déjà mise en lumière par Claude Phillips, Carotti, Sirén et Mc Curdy.

**Une fresque de Filippo Lippi au cloître du Carmine, à Florence.** — M. Antony de Witt étudie (*Dedalo*, août 1932) les restes de la fresque attribuée par Vasari à Filippo Lippi et figurant l'*Approbation de la règle des Carmélites par le Pape*. Elle a été peinte dans le cloître du Carmine, à Florence, à côté des fresques de Masaccio (*Consécration de l'Église*) qu'on n'est pas encore arrivé à découvrir. Ce qui subsiste de la fresque de fra Filippo nous montre une œuvre de jeunesse, de la « période de préparation » (nous n'avons de cette période que quelques tableaux de l'artiste : l'*Épiphanie* de la collection Cook, l'*Annonciation* de Munich, la *Vierge en adoration* et la *Nativité* des Offices). La manière du peintre diffère encore complètement de celle de ses œuvres ultérieures, aussi bien de celles de la période florentine, où il fut sous l'influence de l'Angelico, que de celles de la période de Prato, quand il tendait vers un art monumental.

**Les tableaux retrouvés d'Antonio da Pordenone.** — Ridolfo Boschini et Zanetti ont signalé les neuf tableaux, tous de Pordenone, qui ornaient d'un cycle décoratif le plafond du rez-de-chaussée de la Scuola di San Francesco à Venise. Ces tableaux figuraient quatre évangélistes et quatre saints franciscains (S. Bonaventurè, S. Louis de Toulouse, S. Bernardin de Sienne, S. Antoine de Padoue) avec S. François au milieu d'eux. On sait (voir Boschini et Zanetti) que ces peintures ont été déplacées dès l'origine, et dispersées vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, après la destruction de la Scuola. Deux de leurs parties (S. Bona-



La Vierge et l'Enfant, terre cuite attribuée à Léonard de Vinci.  
(Victoria and Albert Museum.)

senschaft, 1931, p. 101) a fait ressortir ses emprunts à A. Pollaiuolo et peut-être à Tura (*Saint Jérôme*). M. W. R. Valentiner dégage (*Burlington Magazine*, août 1932) l'action considérable de Desiderio sur



venture et S. Louis de Toulouse) passèrent en Angleterre et entrèrent en 1924 à la National Gallery. La partie centrale a disparu. Mais six autres peintures découvertes récemment viennent d'être étudiées par M. Andreas Pigler (*Szépművészeti Múzeum Évkönyvek*, VI<sup>e</sup> col., Budapest, 1931) au musée de peinture de Budapest auquel elles furent données par le patriarche de Venise et l'archevêque de Eger, Johann Ladislaus Pyrker, dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur compare ces ouvrages à ceux de Londres et fait ressortir l'unité de leur style. Son étude corrobore les recherches de M. C. J. Ffukes, qui a insisté, dès 1905, sur les affinités des tableaux de Londres et de l'autel de S. Lorenzo Giustiniani (à l'Académie de Venise) qui appartient aussi à Pordenone. Les six tableaux de Budapest sont de la même époque que celui de Giustiniani (vers 1532). La tradition classique s'y fait sentir aussi bien que dans les tableaux de Londres, et beaucoup plus que dans d'autres ouvrages du même artiste considéré comme un maître du baroque.

**La Coupole de Saint-Pierre de Michel-Ange.** — Le problème que présente la forme définitive de la coupole de Saint-Pierre de Rome partage les historiens d'art en deux camps. Les uns, comme MM. Panofsky (*Repertorium für Kunstwissenschaft*,



ÉTIENNE DUPÉRAC (Gravure d'après le dessin de Michel-Ange pour l'église de Saint-Pierre de Rome).

1927, pp. 25 et suiv.), Brinkmann et Alker (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1922, p. 92 et suiv.), Dagobert Frey (*Michelangelostudien*, Vienne, 1920, ch. V), ont reconnu dans la coupole réalisée par Giacomo della Porta une conception toute différente de celle à laquelle avait abouti Michel-Ange à la fin de sa carrière. Les autres, tels MM. Karl Tolnai (*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1930, Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos, pp. 3 et suiv.) et Luca Beltrami (*La Cupola Vaticana*, Città di Vaticano, 1929), pré-

tendent, au contraire, que della Porta n'a fait que tirer les conséquences logiques de la dernière évolution du plan conçu entièrement par le grand maître du XVI<sup>e</sup> siècle. M. Werner Korte vient d'apporter (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1932, cahiers II-III) de nouveaux arguments à la contro-



MICHEL ANGE ET GIACOMO DELLA PORTA.  
Modèle en bois de la coupole de Saint-Pierre de Rome.  
(Rome, Musée Petriano.)

verse. De bonnes raisons lui permettent de voir dans la gravure d'Étienne Dupérac, dans le modèle en bois du Musée Petriano, à Rome, et dans le dessin de Giovanantonio Dosio (Florence, Offices, dess. arch. 94), le dernier état du plan de Michel-Ange, ce qui permet de constater que l'ouvrage exécuté par G. della Porta comporte une altération complète du contour entier de la coupole, et non pas une modification de sa seule hauteur, comme on l'a dit trop souvent. L'interprétation nouvelle du texte de Vasari relatif à la construction de Saint-Pierre conduit aux mêmes conclusions.

**Jan Vermeer et les peintres de genre hollandais de son époque.** — M. W. R. Vaentiner consacre un article fort intéressant à Vermeer et à ses contemporains (*Panthéon*, octobre 1932). MM. Hofstede de Groot (voir surtout son *Catalogue raisonné*), Plietzch

(*Vermeer*, 1911), Johansen, Veth, etc., ont essayé déjà de dater l'œuvre de Vermeer, mais leur système reste des plus vagues et quelque peu théorique (les grands tableaux de Vermeer seraient antérieurs aux petits ?). M. Valentiner utilise les tableaux des contemporains qui ont subi l'influence de Vermeer pour établir une chronologie plus précise. Contrairement à ses devanciers, il tâche de démontrer par une analyse serrée que c'est Vermeer qui a été presque toujours l'artiste original, et que nous trouvons dans les œuvres de Gabriel Metsu, Jan Steen, Frans Van Mieris, Pieter de Hooch, Nicolas Maes des répliques de ses compositions et de ses trouvailles de coloriste. L'influence de Vermeer sur la peinture hollandaise de son temps serait beaucoup plus considérable qu'on ne l'admet généralement. Outre les maîtres précités, Terborch, Jacob Ochtervelt, Willem Kalf, Emanuel de Witte, et parmi les *dû minores*, Caspar Netscher, Hendrik Van der Burch, Egbert Van der Poel, etc., lui sont tous plus ou moins redevables de leur inspiration.

#### Le Maître de Moullins et Hugo Van der Goes. —

Les rapports qui unissent le Maître de Moullins à Hugo Van der Goes ont été souvent discutés par les historiens d'art. Fr. Winkler étudie (*Panthéon*, août 1932) les affinités de style de ces deux artistes



LE MAÎTRE DE MOULLINS. Naissance du Christ.  
(Autun, Palais épiscopal.)

en rapprochant les détails de certaines de leurs œuvres respectives. L'examen de la *Naissance du Christ* du palais épiscopal d'Autun, attribuée au Maître de Moullins en 1904, donne à croire que les débuts de ce peintre se rattachent à la dernière période de l'activité de Hugo Van der Goes. Ces constatations ruinerait la thèse de l'indépendance des écoles française et hollandaise du *xv<sup>e</sup>* siècle, brillamment mais inefficacement soutenue par Bouchot.

#### L'art du portrait dans l'école de l'Allemagne orien-

tale du *xvi<sup>e</sup>* siècle. — M. Niels von Holst consacre un article important (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, nouvelle revue qui remplace les trois revues anciennes : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für bildende Kunst* et *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*) à l'école de peinture de l'Allemagne



HANS KRELL. Georges le Pieux de Brandebourg-Ansbach (1522).  
(Église du cloître de Heilsbrunn près Ansbach.)

orientale, au *xvi<sup>e</sup>* siècle, qui semble n'avoir jamais retenu, bien à tort, l'intérêt des historiens d'art. Il voit dans l'art du portrait dans ce pays et à cette époque une expression particulière du mouvement spirituel déclenché par la Réforme dans la plaine septentrionale et orientale de l'Allemagne. Il insiste sur la dépendance où se trouvaient les arts par rapport à l'esprit de la Réforme dans ces régions de colonisation où faisait défaut une tradition séculaire (les mêmes idées sont exposées par Buchholz, *Protestantismus und Kunst im 16. Jahrh.* Leipzig, 1928). Il étudie le rôle important joué par Cranach le Vieux et les artistes qui ont secoué son joug, et analyse de près les portraits peints par H. Krell, Herranth, A. Riehl le Vieux, J. Binck, T. Gemperlin, Lucas Cranach le Jeune, C. Reder, « le Maître de Berlin de 1562 », A. Riehl le Jeune, M. Schulz, le Maître des portraits des Hohenzollern à Dresde, etc. Il montre l'intérêt et l'importance de cette école qui prit fin seulement avec la guerre de Trente ans.



**Le mobilier français en Allemagne.** — M. A. Feulner poursuit la revue qu'il a entreprise des mobiliers français en Allemagne (*Pantheon*, octobre 1932 ; cf. *Pantheon*, 1929, p. 406, 1931, p. 239 et 490). Il consacre un article à E. Doirat (époque de la Régence), dont il cite le petit nombre des œuvres signées, dispersées dans quelques collections allemandes.

**Célèbres visages inconnus.** — M. Frederik Poulsen étudie (*Revue archéologique*, juillet-septembre 1932) un groupe de bustes romains de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague, dont il existe des répliques dans d'autres musées, sans qu'il soit provisoirement possible de leur donner un nom. Le savant danois expose les raisons qu'on a de croire à la probabilité de certaines identifications proposées pour ces anonymes célèbres. M. F. Poulsen passe ainsi en revue les « visages sans nom » de la Glyptothèque Ny Carlsberg : « l'homme malade » du commencement de l'Empire (n° 571) ; le buste dit d'abord d'Agrippa, puis de Galba, de l'époque d'Auguste ou de Tibère (n° 655 : avec lequel les effigies monétaires et la tête de bronze de Galba au Musée de Naples n'offrent aucune ressemblance) ; le portrait dit de « Cassius » par Helbig, n° 599 (ces deux derniers bustes proviennent du tombeau des Pisons) ; la tête d'homme, n° 568 (époque d'Adrien) ; la tête de femme, n° 694, désignée par Carl Jacobsen comme un portrait de Faustine l'Aînée, mais qui diffère beaucoup des images incontestables de l'impératrice. Les reproductions du même visage (n° 694) trouvées jusqu'en Espagne donnent à croire qu'il s'agit d'une femme de la maison impériale. M. Poulsen propose le nom de Domitia Lucilla, mère de l'empereur Marc-Aurèle. La dernière pièce du groupe de célébrités dont les noms nous échappent est une tête colossale (n° 774). Le modèle et la facture font penser aux portraits d'environ 300 après J.-C. M. P. L'Orange a proposé d'y voir Constance Chlore. En ce cas, le buste du Musée Torlonia (voir Bernoulli, *Römische Ikon.*, II, 3, p. 200, *Museo Torlonia*, pl. CLIX, n° 611) ne saurait représenter ce même personnage. Les effigies ordinaires des monnaies ne présentent aucune similitude avec ce buste, comme le dit M. F. Poulsen. Peut-être le médaillon d'or de la collection Carlos de Beistegui, étudié récemment ici même par M. Jean Babelon (*G. B.-A.*, juillet 1932), pourrait-il donner une base plus sûre pour la solution du problème.

**Les deux amants** (peinture de l'École souabe d'Ulm). — M. Henry Sayles Francis étudie (*The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, octobre 1932) un tableau de l'École souabe que le Musée de

Cleveland vient d'acquérir. MM. Friedländer et Curt Glaser qui en ont fait l'expertise considèrent cette peinture comme exécutée vers 1470 et appartenant à l'atelier d'Ulm. Nos connaissances sur la peinture de cette période à Ulm sont très restreintes. Le sujet en question : les deux amants, se présente très rarement dans la peinture allemande du xv<sup>e</sup> siècle. L'auteur rapproche ce tableau des tapisseries, des gravures, des enluminures et des dessins de la même époque, consacrés au même sujet. Quant à l'auteur, il n'est pas encore possible de l'identifier.

**La peinture murale gothique dans les provinces du Rhin.** — M. Tancred Borenius attire notre attention (*Burlington Magazine*, novembre 1932) sur l'importance des dernières recherches du Dr Paul Clemen, inspecteur des Monuments Anciens des provinces rhénanes. M. P. Clemen étudie dans ses dernières publications (voir surtout *Die gotische Monumentmalereien der Rheinlande*, 1930) la peinture murale dans cette région, depuis le xiii<sup>e</sup> jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Les rapports de cet art avec celui des Pays-Bas, de la France, de l'Angleterre, de la Scandinavie et de l'Italie ont été mis en lumière, à ce propos, par M. Clemen, d'une façon magistrale. M. T. Borenius relève tout particulièrement les rapports étroits qui unissaient les provinces du Rhin et l'Angleterre. L'influence de celle-ci fut considérable, comme on le sait, sur l'école de Cologne dans la première partie du xiv<sup>e</sup> siècle ; ce courant d'influence devait agir en sens inverse vers la fin du même siècle.

**Le meuble brodé de la Salle du Trône du Grand Roi, à Versailles.** — M. R.-A. Weigert consacre un article (*Revue de l'art*, novembre 1932) au dessin à la plume, rehaussé de vives couleurs à l'aquarelle, obligeamment prêté par le Musée national de Stockholm pour l'Exposition de l'art de Versailles, au Musée de l'Orangerie des Tuileries. La note manuscrite, et surtout les détails du dessin correspondant au meuble brodé de la salle du Trône (actuellement appelée salon d'Apollon) cité dans la *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, publié par J. F. Félibien en 1703. Le catalogue de l'Exposition attribue les magnifiques brocards qui décoraient cette pièce à Marcelin Charlier, mais l'ensemble des documents et des témoignages contemporains conduisent l'auteur à cette conclusion que le « meuble brodé » fut conçu et brodé au couvent de Saint-Joseph (sous le patronage de M<sup>me</sup> de Montespan) vers 1683. M. R.-A. Weigert expose les vicissitudes ultérieures qu'a subies l'objet en question jusqu'à sa destruction en 1743.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

# TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME SEMESTRE 1932

## TEXTE

Jean BABELON . . . . .	Constance Chlore et la Tétrarchie. Un médaillon d'or inédit de la collection Carlos de Beistegui . . . . .	11
João BARREIRA . . . . .	Portraits d'imagiers portugais du xvi <sup>e</sup> siècle . . . . .	228
Bernard BERENSON . . . . .	Un dessin inédit de Botticini au Musée du Louvre . . . . .	275
André BLUM . . . . .	Léonard de Vinci graveur . . . . .	89
Jean BOURDEILLETTE . . .	Maulbertsch . . . . .	105
André CHARBONNIER . . .	Les monuments de l'Acropole et leur anastylose . . . . .	201
G. COLOMBE . . . . .	Au Palais des Papes. Les fresques de la chapelle Saint-Jean sont-elles de Matteo de Viterbe ? . . . . .	37
G. CONTENAU . . . . .	L'ancienne civilisation de l'Iran. Les fouilles de Nehavend . . . . .	1
Emile DACIER . . . . .	L'« athénienne » et son inventeur . . . . .	112
Pericle DUCATI . . . . .	Les forums impériaux . . . . .	65
Jacques DUPONT . . . . .	Le Sacerdoce de la Vierge. Le Puy d'Amiens en 1437 . . . . .	265
Otto FISCHER . . . . .	La peinture chinoise au temps des Han . . . . .	17
Ernest DE GANAY . . . . .	Le goût du moyen âge et des ruines dans les jardins du xviii <sup>e</sup> siècle . . . . .	183
Georges GOMBOSI . . . . .	Les origines artistiques de Palma Vecchio . . . . .	172
Paul JAMOT . . . . .	Le centenaire de Manet . . . . .	51
—	Gœthe et Delacroix . . . . .	279
C. JOUHANNAUD-RAYNAL .	Un tapis de la Savonnerie retrouvé à l'église Saint-Eustache . . . . .	249
Élie LAMBERT . . . . .	Delacroix et Rubens. La <i>Justice de Trajan</i> et l' <i>Elévation</i> de la Croix d'Anvers . . . . .	245
Léon LEGRAIN . . . . .	L'art sumérien archaïque . . . . .	137
Eustache DE LOREY . . . .	Le tapis d'Avignon . . . . .	162
—	Picasso et l'Orient musulman . . . . .	200
M. MALKIEL-JIRMOUNSKY .	Un grand théoricien d'art, Heinrich Wölfflin . . . . .	233
André PIGLER . . . . .	La Vierge aux épis . . . . .	129
Henry PUGET . . . . .	La protection légale des richesses artistiques et naturelles . . . . .	315
P. WESCHER . . . . .	Œuvres inconnues de Jean Bellegambe . . . . .	217



## CORRESPONDANCE

M. MALKIEL JIRMOUNSKY. A propos du portrait des Arnolfini de Van Eyck.....	317
André JOUBIN. .... Delacroix et Rubens.....	317

## BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

M. Alpator et N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst* (L. Réau), p. 322. — A. Basler, *Derain* (G. W.), p. 59 ; — *Utrillo* (G. W.), p. 59. — F. Benoit, *Villeneuve-lès-Avignon* (P. B.), p. 259 ; — *L'Afrique méditerranéenne* (P. B.), p. 260 ; — *Arles dans la civilisation méditerranéenne* (P. B.), p. 259. — B. Berenson, *Quadri senza casa* (M. J.), p. 124. — H. Bidou, *Le château de Blois* (P. B.), p. 258. — J.-E. Blanche, *Les arts plastiques, la 3<sup>e</sup> République* (G. W.), p. 58. — C. Brandi, *Rutilio Manetti* (M. J.), p. 257. — Ch. Boreux, *Musée national du Louvre. Département des antiquités égyptiennes, Guide-catalogue* (A. C.), p. 318. — Général Broussaud, *Les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord* (P. B.), p. 260. — L. Bronstein, *Altichiero* (M. J.), p. 323. — E. Bruley, *Architecture gothique* (A. C.), p. 254. — A. Burkhard, *Hans Burgkmair* (L. Réau), p. 198. — A. Busuioceanu, *Colectia regala de pictura* (J. B.), p. 320. — *Congrès archéologique de France* (A. C.), p. 255. — R. Croset, *L'art roman en Berry* (A. C.), p. 323. — R. Delbrueck, *Antike Porphyrrwerke* (J. B.), p. 318. — L. Dimier, *Le Château de Fontainebleau* (P. B.), p. 258. — J.-P. Dubray, *Eugène Carrière* (G. W.), p. 59. — G. Esquer, *Iconographie historique de l'Algérie* (P. B.), p. 260. — Fegdal, *Félix Vallotton* (G. W.), p. 59. — G. Fiocco, *Carpaccio* (M. J.), p. 324. — M. Florissone, *Le Mont-Saint-Michel* (P. B.), p. 260. — J. Fouquet, *La vie d'Ingres* (G. W.), p. 57. — *Frankfurt zu Goethes Judengzeit Ausstellung* (A. C.), p. 321. — C. Gamba, *Raphaël* (M. J.), p. 257. — L. Gielly, *Giotto* (M. J.), p. 256. — J. Girard, *Avignon* (P. B.), p. 259. — S. Giraud, *Gustave Ricard* (L. Réau), p. 198. — H. Godbarge, *Les arts basques* (P. B.), p. 259. — A. Grabar, *La Sainte Face de Laon* (M. J.), p. 198. — G. Grappe, *Lettres à Rodin* (G. W.), p. 59. — O. Han, *Bourdelle au musée Simu* (G. W.), p. 58. — J. Howard Whitehouse, *The Paradise of Tintoretto* (M. J.), p. 320. — L. Hourticq, *Paris vu du ciel* (P. B.), p. 259. — Kleinclausz, *La Provence* (P. B.), p. 259. — Ch. Kunstler, *Forain* (G. W.), p. 59. — E. Lambert, *L'art gothique en Espagne* (R. Doré), p. 254. — L. Languier, *Le Père Corot* (G. W.), p. 58. — H.-A. Lavachery, *Les arts anciens d'Amérique au musée archéologique de Madrid* (J. B.), p. 321. — G. Lenôtre, *Le château de Rambouillet* (P. B.), p. 258. — G.-W. Lundberg, *Nagra nyfunna porträt av Charles Boit* (L. D.), p. 61. — G. Maillet, *Sainte Marthe* (A. M.), p. 60. — Mabillet de Poncheville, *Boilly* (G. W.), p. 57. — G. Marçais, *Le costume musulman d'Alger* (P. B.), p. 261. — F. Mazerolle, *Jean Varin* (J. B.), p. 123. — W. Neuss, *Die Apokalypse in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Das Problem der Beatus-Handschriften* (Ph. Lauer), p. 319. — K. Parks, *The art of carved sculpture* (M. J.), p. 124. — G. A. Plats, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (M. J.), p. 123. — L. Réau, *L'art romantique* (G. W.), p. 57. — R. Régamey, *Eugène Delacroix à l'époque de la chapelle des Saints-Anges* (G. W.), p. 57. — E. Renders, *La solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin* (J. B.), p. 255. — R. Rey, *La renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (G. W.), p. 59. — C. Ricci, *L'architecture baroque en Italie* (A. C.), p. 255 ; — *Corrège* (M. J.), p. 257. — Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin* (G. W.), p. 59 ; — *Sammlung baron Eduard von der Heydt* (E. Dijour), p. 125. — Samurcas, *L'art paysan en Roumanie* (A. Rubinstein), p. 125. — I. Stchoukine, *Les miniatures persanes* (M. J.), p. 320. — J. Stern, *François-Joseph Belanger, architecte des Menus Plaisirs* (E. de Ganay), p. 199. — *Svensk-Japanska Sällskapet*

(M. J.), p. 257. — M. Tinti, *Guardi* (M. J.), p. 321. — E. Tromp, *Gustave Doré* (G. W.), p. 58. — W. Weisbach, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts* (L. Réau), p. 322. — D. Westphal, *Bonifazio Veronese* (M. J.), p. 324. — S. Willoch, *Maleren Thomas Fearnley* (L. D.), p. 60. — O. Wulff, *Die neurussische Kunst* (L. Réau), p. 322.

## REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

La basilique et la « stoa » dans l'ancienne littérature rabbinique, p. 61. — Le martyre de saint Cucufat ou de saint Medin au musée de la Ciudadela, p. 62. — Encore Mathias Grunewald, p. 62. — Sébastien Serlio, p. 63. — Du nouveau sur le Greco, p. 63. — Les œuvres juvéniles de Botticelli, p. 63. — Une nouvelle prédelle de Paolo Uccello, p. 64. — Les méthodes de travail des maîtres anciens, p. 126. — Les anciens monuments de style français en Italie, p. 126. — Les caractères originaux de la statuaire grecque, p. 126. — Jahangir et Nur Jahan, p. 126. — Travaux français en Iran, p. 127. — L'école de miniature pré-mongole de la Perse orientale, p. 127. — L'iconographie et la date des mosaïques de l'église Notre-Dame la Daurade, p. 127. — Giovanni di Paolo, p. 128. — Les fresques de l'église de Montcherand, p. 128. — La date de quatre tableaux valenciens, p. 199. — Les influences flamandes et hollandaises dans l'œuvre de Fragonard, p. 199. — Christophe Amberger portraitiste, p. 200. — La peinture flamande à Naples pendant le xv<sup>e</sup> siècle, p. 200. — Ugolino Lorenzetti, p. 200. — L'originalité de l'art byzantin, p. 261. — Fra Angelico, fra Filippo Lippi et la chronologie, p. 261. — Les dépositions de croix de style roman en Catalogne, p. 262. — L'apport du peintre Starnina dans le trecento florentin, p. 263. — Hubert et Jean Van Eyck, p. 263. — Le portrait de la famille Vinne par Leendert van der Coghén, p. 263. — Un tableau de Jacopino del Conte attribué à Michel-Ange, p. 264. — La Società *Magna Grecia*, p. 264. — Léonard et Desiderio, p. 325. — Une fresque de Filippo Lippi au cloître du Carmine, à Florence, p. 325. — Les tableaux retrouvés d'Antonio da Pordenone, p. 325. — La coupole de Saint-Pierre de Michel-Ange, p. 326. — Jean Vermeer et les peintres de genre hollandais de son époque, p. 326. — Le Maître de Moulins et Hugo Van der Goes, p. 327. — L'art du portrait dans l'école de l'Allemagne orientale du xvi<sup>e</sup> siècle, p. 327. — Le mobilier français en Allemagne, p. 328. — Célèbres visages inconnus, p. 328. — Les deux amants (peinture de l'école souabe), p. 328. — La peinture murale gothique dans les provinces du Rhin, p. 328. — Le meuble brodé de la salle du trône du Grand Roi, à Versailles, p. 328.

## PLANCHES HORS TEXTE

Août-septembre : Léonard de Vinci. *Le jeune prisonnier*. Phototypie..... 90-91  
 Maître inconnu de l'école picarde. *La Vierge aux épis*..... 130-131

Le Gérant : Félix LE BIBOUL.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — CLICHÉS DEMOULIN, PARIS.





**COLLECTION JULES STRAUSS**

**IMPORTANTS TABLEAUX MODERNES**

***PASTELS - AQUARELLES - DESSINS***

par P. BONNARD, E. BOUDIN, E. CARRIÈRE, G. COURBET, E. DEGAS, E. DELACROIX, E. DERAIN,  
H. FANTIN-LATOURE, F. GAUGUIN, J.-B. JONGKIND, M. LAURENCIN, S. LÉPINE, E. MANET,  
A. MARQUET, CL. MONET, A. MONTICELLI, B. MORISOT, C. PISSARRO, A. RENOIR, K. X. ROUSSEL,  
A. SISLEY, E. VUILLARD, J. WHISTLER.

VENTE GALERIE GEORGES PETIT, A PARIS, 8, RUE DE SÈZE

le jeudi 15 Décembre 1932, à 14 heures et demie très précises.

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M<sup>e</sup> HENRI BAUDOIN  
10, rue de la Grange Batelière

M<sup>e</sup> ALPH. BELLIER  
30, place de la Madeleine

EXPERTS :

M. Jos. HESSEL, expert près la Cour d'Appel  
26, rue La Boétie

M. ETIENNE BIGNOU  
8, rue La Boétie

EXPOSITIONS

Particulière : le mardi 13 décembre 1932, de 14 à 18 heures.

Publique : le mercredi 14 décembre, de 14 à 18 heures.

**Les Fils de Léon Helft**

**CURIOSITÉS**

**SPÉCIALITÉ D'ORFÈVREURIE**

**ANCIENNE**

**4, Rue de Ponthieu, 4**

**PARIS (8<sup>e</sup>)**



# DUVEEN BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE